

HAROLDO ROGER BENGHI BURMESTER

**ASPECTOS DO *STYLUS PHANTASTICUS* NAS TOCATAS PARA
Tiorba de Giovanni Girolamo Kapsberger (c.1580-1651)**

CURITIBA
2010

HAROLDO ROGER BENGHI BURMESTER

**ASPECTOS DO *STYLUS PHANTASTICUS* NAS TOCATAS PARA
TIORBA DE GIOVANNI GIROLAMO KAPSBERGER (c.1580-1651)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Departamento de Artes do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal do Paraná, como parte das exigências para a obtenção de título de Mestre em Música.

Orientadora: Prof.^a Dra. Silvana Scarinci

CURITIBA
2010

Catálogo na publicação
Sirlei do Rocio Gdulla – CRB 9ª/985
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Burmester, Haroldo Roger Benghi

Aspectos do Stylus Phantasticus nas tocatas para tiorba de
Giovanni Girolamo Kapsberger (c.1580-1651) / Haroldo Roger
Benghi Burmester. – Curitiba, 2010.
143 f.

Orientadora: Profª. Drª. Silvana Scarinci
Dissertação (Mestrado em Música) - Setor de Ciências Humanas,
Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

1. Kapsberger, Giovanni Girolamo – estilo musical. 2. Estilo musical – Séc.XVII-XVIII. 3. Música – análise, apreciação – Séc.XVII. 4. Música - instrumentos de cordas dedilhadas – Séc.XVII. I. Título.

CDD 784.18947

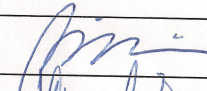
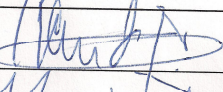
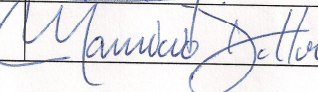
PARECER

Defesa de dissertação de mestrado de **Haroldo Roger Benghi Burmester** para obtenção do título de **Mestre em Música**.

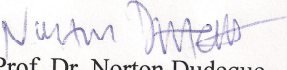
Os abaixo assinados, SILVANA SCARINCI, ORLANDO FRAGA E MAURÍCIO DOTTORI, argüiram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação:

"Aspectos do Stylus Phantasticus nas tocatas para tiorba de Giovanni Girolamo Kapsberger (c.1580-1651)"

Procedida a argüição, segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Música**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
SILVANA SCARINCI - UFPR		Ap -
ORLANDO FRAGA - EMBAP		Ap
MAURÍCIO DOTTORI - UFPR		Ap -

Curitiba, 10 de setembro de 2010.


Prof. Dr. Norton Dudeque
Coordenador do PPGMúsica

Norton Dudeque
Coordenador P P G Música
SIAPE 0344077

À Theodora Burmester Abrão

AGRADECIMENTOS

A orientadora Prof.^a Dra. Silvana Ruffier Scarinci, pela paciência e pelas inúmeras sugestões.

Aos professores participantes das bancas de qualificação e defesa, Prof.^a Dra. Maya Suemi Lemos, Prof. Dr. Orlando Cesar Fraga e Prof. Dr. Mauricio Dottori.

Aos professores do *PPGMUS-UFPR* e funcionários do Departamento de Artes da *UFPR*.

À Prof.^a Dra. Rosane Cardoso, pela generosidade e apoio.

À *CAPES*, pelo imprescindível auxílio financeiro para a conclusão da pesquisa.

Ao Prof. Dr. Álvaro Carlini, Prof. Dr. César Villavicencio, Prof. Dr. Rogério Budasz e Prof.^a Dra. Mônica Isabel Lucas, pela disposição em ouvir minhas indagações e pelo auxílio à busca de fontes para a conclusão da pesquisa; a Eric Bianchi, Joëlle Morton e Richard Civioli; aos amigos Paulo Cesar Demarchi, Ricardo Mayer de Aquino, Rogério Pereira da Costa, pela amizade e companheirismo.

Aos meus pais, Haroldo de Oliveira Burmester e Lina Benghi, dos quais nunca faltou apoio e compreensão; à Prof.^a Dra. Ana Maria de Oliveira Burmester que pacientemente contribuiu na redação do projeto da pesquisa; à Mariana Costa Benghi pelo suporte na aquisição de fontes, e à Vanessa Reis pelo companheirismo e paciência.

RESUMO

Esta dissertação propõe a análise de tocatas selecionadas para tiorba do compositor e instrumentista Giovanni Girolamo Kapsberger (c. 1580-1651), sob a óptica do *stylus phantasticus*. Esse estilo, que é perceptível em outras formas de arte durante o século XVII, teve sua primeira menção, em termos musicais, nos escritos do teórico e clérigo jesuíta Athanasius Kircher (1602-1680). O *stylus phantasticus* em música é representado por procedimentos composicionais que possibilitam o mover dos afetos da audiência através do jogo de expectativas, demonstração de virtuosismo técnico, da variedade de texturas e do caráter espontâneo característico do ato improvisatório de formas livres em música. Será verificada a relação do fantástico em música com conceitos comuns entre poetas, pintores e escritores na Itália do século XVII, como o conceito da *meraviglia*. O objetivo principal é demonstrar tais características na música de Kapsberger através da reflexão sobre os conceitos de *stylus phantasticus* fornecidos por Kircher e Mattheson, em conjunto com procedimentos analíticos tradicionais.

Palavras-chave: *Stylus phantasticus*. Kapsberger. Tocata. Análise musical.

ABSTRACT

This dissertation presents the analysis of selected toccatas for theorbo, written by the composer and instrumentalist Giovanni Girolamo Kapsberger (c. 1580-1651), from the viewpoint of the *stylus phantasticus*. This style, which is noticeable in other forms of art during the seventeenth century, had its first mention in musical terms, in theoretical writings of Jesuit priest Athanasius Kircher (1602-1680). The *stylus phantasticus* in music is represented by the compositional procedures that enable to move the audience's affections through a set of expectations, display of technical virtuosity, a variety of textures and the typical features of the spontaneous act of improvisatory free-form music. It will be observed the relationship of fantastic in music and common concepts among poets, painters and writers in seventeenth-century Italy, as the concept of *meraviglia*. The main objective is to demonstrate these features in Kapsberger's music through reflection on the concepts of *stylus phantasticus* provided by Kircher and Mattheson, in conjunction with traditional analytical procedures.

Keywords: Stylus phantasticus. Kapsberger. Toccata. Musical Analysis.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	
<i>Chitarrone</i> , modelo de Magno Tieffenbrucker (Veneza, 1608). <i>Luthier</i> Paolo Busato, 2002.....	16
Figura 2	
Alaúde-baixo experimental, (Pádua, 1595). <i>Luthier</i> Vendelio Venere.....	18
Figura 3	
<i>Chitarrone</i> , (Veneza, 1589). <i>Luthier</i> Magnus Tieffenbrucker.....	20
Figura 4	
Tiorba e <i>chitarrone</i> , segundo Michael Pretorious (1619).....	23
Figura 5	
Exemplos de instrumentos da família dos alaúdes, segundo PRATT (1907).....	27
Figura 6	
Arquialaúde, segundo Mersenne (1636), e tiorba, segundo Kircher (1650).....	28

LISTA DE QUADROS**Quadro 1**

Classificação de estilos segundo Monteverdi (1638).....	65
---	----

Quadro 2

Classificação de estilos segundo Scacchi (1649).....	66
--	----

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo 1	
Possível surgimento da afinação da tiorba	24
Exemplo 2	
Afinação da tiorba e do arquialaúdes	29
Exemplo 3	
Tocata. Francesco da Milano, c. 1-5	33
Exemplo 4	
Fantasia XXXIX. Francesco da Milano, c. 1-5	34
Exemplo 5	
<i>Ricercar</i> XIX. Francesco da Milano, c. 1-5	34
Exemplo 6	
<i>Ricercar</i> XXIII. Francesco da Milano, c. 1-11	34
Exemplo 7	
Salmo Gregoriano, Tom VIII G, Anônimo	35
Exemplo 8	
<i>Falsobordone</i> Anônimo, tom VIII G	36
Exemplo 9a	
<i>Falsobordone</i> ornamentado sobre tom VIII G. Conforti (<i>Salmi Passeggiati</i> , 1601).	37
Exemplo 9b	
<i>Falsobordone</i> ornamentado sobre tom VIII G. Conforti (<i>Salmi Passeggiati</i> , 1601).	38
Exemplo 9c	
<i>Falsobordone</i> ornamentado sobre tom VIII G. Conforti (<i>Salmi Passeggiati</i> , 1601).	39
Exemplo 10^a	
Tocata <i>Seconda</i> . Kapsberger (<i>Libro terzo</i> , 1626), c. 1-4	47
Exemplo 10b	
Tocata <i>Seconda</i> . Kapsberger (<i>Libro terzo</i> , 1626), c. 26-28	47
Exemplo 11	
Tocata <i>Seconda</i> . Kapsberger (<i>Libro terzo</i> , 1626), c. 56-62	51
Exemplo 12	
Estilização instrumental de ornamento vocal. Tocata <i>Sesta</i> . Kapsberger (<i>Libro terzo</i> , 1626), c. 42	52
Exemplo 13	
<i>Trillo</i> , segundo Caccini	52
Exemplo 14	
Estilização instrumental de ornamento vocal, Tocata <i>Sesta</i> . Kapsberger (<i>Libro terzo</i> , 1626), c. 28-29	53
Exemplo 15	
Exemplos de <i>passaggio</i> . Kapsberger (<i>Libro terzo</i> , 1626)	54
Exemplo 16	
Exemplo de <i>passaggio</i> . Kapsberger (<i>Libro terzo</i> , 1626)	55
Exemplo 17	
Dissonâncias atacadas. Tocata <i>Quarta</i> . Kapsberger (<i>Libro terzo</i> , 1626)	55
Exemplo 18	
<i>Durezza</i> . Tocata <i>Setima</i> . Kapsberger (<i>Libro quarto</i> , 1640), c.58-61	57
Exemplo 19	
<i>Durezza</i> . Tocata <i>Setima</i> . Kapsberger (<i>Libro quarto</i> , 1640), c.61-63	57

Exemplo 20	
Sonata em <i>partimento</i> . (Gregorio Strozzi, 1687). Seção inicial	59
Exemplo 21	
<i>Consequenza doppia a mente senza soggetto</i> . (Zarlino, 1573)	84
Exemplo 22	
<i>Exordium - Tocata Quinta</i> . Kapsberger (<i>Libro primo</i> , 1604) c.1-23	97
Exemplo 23	
<i>Tocata Quinta</i> . Kapsberger (<i>Libro primo</i> , 1604) c.23-27	99
Exemplo 24	
<i>Tocata Quinta</i> . Kapsberger (<i>Libro primo</i> , 1604), c.27-32	99
Exemplo 25	
<i>Tocata Quinta</i> . Kapsberger (<i>Libro primo</i> , 1604), c.38-42	100
Exemplo 26	
<i>Tocata Quinta</i> . Kapsberger (<i>Libro primo</i> , 1604), c.43-48	100
Exemplo 27	
<i>Tocata Quinta</i> . Kapsberger (<i>Libro primo</i> , 1604), c.54-61	101
Exemplo 28	
<i>Tocata Quinta</i> . Kapsberger (<i>Libro primo</i> , 1604) c.62-72	101
Exemplo 29	
<i>Tocata Arpeggiata</i> . Kapsberger (<i>Libro primo</i> , 1604) c.1-13	103
Exemplo 30	
<i>Tocata Durezza et Ligature</i> . Trabaci (<i>Ricercate, canzone</i> , [...], 1603 c.1-6	104
Exemplo 31	
<i>Tocata Consonanze Stravaganti</i> . Trabaci (<i>Ricercate, canzone</i> , [...], 1603 c.3-5	105
Exemplo 32	
<i>Tocata Arpeggiata</i> . Kapsberger (<i>Libro primo</i> , 1604), c.16-22	105
Exemplo 33	
Arpejos com quatro cordas. Kapsberger (<i>Libro quarto</i> , 1640)	107
Exemplo 34	
<i>Tocata Arpeggiata</i> . Kapsberger (<i>Libro primo</i> , 1604), c.5-6	108
Exemplo 35	
<i>Tocata Arpeggiata</i> . Kapsberger (<i>Libro primo</i> , 1604), c.10-11	108
Exemplo 36	
<i>Tocata Arpeggiata</i> . Kapsberger (<i>Libro primo</i> , 1604), c.43-45	108
Exemplo 37	
<i>Tocata Arpeggiata</i> . Kapsberger (<i>Libro primo</i> , 1604), c.43-45	109
Exemplo 38	
Correção proposta por Torelli. <i>Tocata Arpeggiata</i> , c.43-45	109
Exemplo 39	
<i>Tocata Arpeggiata</i> . Kapsberger (<i>Libro Primo</i> , 1604), c.51-57	110
Exemplo 40	
<i>Exordium, Tocata Nona</i> . Kapsberger (<i>Libro quarto</i> , 1640), c.1-6	111
Exemplo 41	
Seção central, <i>Tocata Nona</i> . Kapsberger (<i>Libro quarto</i> , 1640), c.6-12	112
Exemplo 42	
Seção central, <i>Tocata Nona</i> . Kapsberger (<i>Libro quarto</i> , 1640), c.11-19	113
Exemplo 43	
Seção final, <i>Tocata Nona</i> . Kapsberger (<i>Libro quarto</i> , 1640), c. 19-27	114

LISTA DE FAC-SÍMILES

Fac-símile 1	
Estilização instrumental de ornamento vocal. Tocata <i>Sesta</i> . Kapsberger (<i>Libro terzo</i> , 1626) c. 42	51
Fac-símile 2	
Combinação <i>gruppoltrillo</i> . (Kapsberger, “ <i>Tu che pallido</i> ”), c.25-26	52
Fac-símile 3	
Estilização instrumental de ornamento vocal. Tocata <i>Sesta</i> . Kapsberger (<i>Libro terzo</i> , 1626) c. 28-29	53
Fac-símile 4	
Exemplos de <i>passaggi</i> . Kapsberger (<i>Libro terzo</i> , 1626)	54
Fac-símile 5	
Exemplo de <i>passaggio</i> . Kapsberger (<i>Libro terzo</i> , 1626)	55
Fac-símile 6	
Dissonâncias atacadas. Tocata <i>Quarta</i> . Kapsberger (<i>Libro terzo</i> , 1626) c.57-58	55
Fac-símile 7	
<i>Durezza</i> . Tocata <i>Setima</i> . Kapsberger (<i>Libro quarto</i> , 1640) c.58-61	56
Fac-símile 8	
<i>Durezza</i> . Tocata <i>Setima</i> . Kapsberger (<i>Libro quarto</i> , 1640) c.61-63	57
Fac-símile 9	
<i>Tavola per sonare</i> [...]. Kapsberger (<i>Libro terzo</i> , 1626)	58
Fac-símile 10	
<i>In lectulo per noctes quesivi</i> . (Kircher, 1650). Compassos iniciais	74
Fac-símile 11	
Composição a três vozes, de Kircher. Extrato	75
Fac-símile 12a	
Fantasia de Froberger. Primeira seção	77
Fac-símile 12b	
Fantasia de Froberger, compassos iniciais da segunda seção	77
Fac-símile 12c	
Fantasia de Froberger, compassos intermediários da terceira seção	78
Fac-símile 12d	
Fantasia de Froberger, mudança da formula de compasso, quarta seção	78
Fac-símile 12e	
Fantasia de Froberger, mudança da formula de compasso, quinta seção	79
Fac-símile 13a	
<i>Symphonia</i> . Colista, c.1-7	80
Fac-símile 13b	
<i>Symphonia</i> . Colista, c.8-23	81
Fac-símile 13c	
<i>Symphonia</i> . Colista, c.24-37	82
Fac-símile 14	
<i>Symphonia</i> . Gregorio Allegri. Compassos iniciais	83
Fac-símile 15	
Início de uma tocata de Froberger, segundo Mattheson	93
Fac-símile 16	
Início de uma fantasia de Froberger, segundo Mattheson	93

Fac-símile 17

Modelos de arpejos. Kapsberger (<i>Libro quarto</i> , 1640)	106
--	-----

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	viii
LISTA DE QUADROS	ix
LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS	x
LISTA DE FAC-SÍMILES	xii
1 INTRODUÇÃO	1
1.1 O compositor	4
1.2 O contexto	6
1.3 O instrumento	15
1.3.1 Descrição e principais características físicas	15
1.3.2 Origens e desenvolvimento	16
1.3.3 Diferenças entre alaúdes de bordões longos	26
2 A TOCATA E O <i>STYLUS PHANTASTICUS</i>	30
2.1 A tocata italiana no século XVII: origem e desenvolvimento	30
2.2 Observações sobre as tocatas de Kapsberger	46
2.3 O conceito de <i>stylus phantasticus</i> nos séculos XVII E XVIII	63
2.3.1 Classificação de estilos no século XVII	63
2.3.2 O <i>stylus phantasticus</i> , segundo Athanasius Kircher (1650)	72
2.3.3 O <i>stylus phantasticus</i> , segundo Johann Mattheson (1739)	88
2.4 Análises	97
2.4.1 <i>Libro primo d’Intavolatura de Chitarrone</i> (1604): Tocata <i>Quinta</i>	97
2.4.2 <i>Libro primo d’Intavolatura de Chitarrone</i> (1604): Tocata <i>Seconda Arpeggiata</i>	102
2.4.3 <i>Libro quarto d’Intavolatura de Chitarrone</i> (1640): Tocata <i>Nona</i>	111
3 CONCLUSÃO	116
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	119
ANEXOS	125
1 – Tradução das advertências de Frescobaldi (1637)	126
2 – <i>Libro primo</i> (1604): frontispício e tablaturas originais das Tocata <i>Seconda Arpeggiata</i> e Tocata <i>Quinta</i>	129
3 – Transcrições em notação mensural	133
4 – <i>Libro quarto</i> (1640): frontispício e tablatura original: Tocata <i>Nona</i>	138
5 – Transcrição em notação mensural	142

1 INTRODUÇÃO

Durante o século XX, as descobertas de fontes primárias de pesquisa em música, o crescente volume de edições *urtext*, o surgimento de sociedades de pesquisa e divulgação do repertório e instrumentos históricos, demonstraram um crescente interesse na execução musical historicamente informada, tanto no ambiente acadêmico de pesquisa e prática musical, quanto do público consumidor. Tal interesse, presente em uma época caracterizada pela velocidade de informação, faz com que na atualidade exista uma demanda significativa pelo conhecimento teórico e prático da música dos séculos passados. Como desdobramentos de pesquisas e descobertas, compositores, repertórios e estilos musicais do século XVII que até então não haviam recebido observação mais cuidadosa, se tornaram objeto de estudo.

Este contexto trouxe à tona a importância que os instrumentos de corda dedilhada – tanto da família dos alaúdes quanto das guitarras – tiveram no desenvolvimento da música instrumental do ocidente. Este grupo de instrumentos estava presente na música europeia desde a antiguidade, mas foi do século XVI à primeira metade do século XVII que a produção musical para cordas dedilhadas atingiu o apogeu, tanto no repertório solo como na música de câmara, como parte do naipe dos contínuos. Foi na passagem entre esses séculos que ocorreram significativas transformações estéticas na música ocidental, que propiciaram o desenvolvimento de novos procedimentos de composição.

Esses novos procedimentos conviveram com os métodos tradicionais de composição, e, diante dessa diversidade de procedimentos composicionais e os resultantes estilos musicais, teóricos do século XVII se preocuparam em tentar classificar os estilos que conheceram. Nesse contexto, as produções teóricas de Marco Scacchi (c.1600-1662) e Athanasius Kircher (1601-1680) comprovam essa preocupação.

Na classificação de estilos musicais proposta pelo padre jesuíta Athanasius Kircher (*Musurgia Universalis*, 1650), o autor indicou pioneiramente a existência do *stylus phantasticus* em música, definindo-o em seus termos. O fantástico em música privilegiou a busca da expressividade e da imprevisibilidade, tanto na composição quanto na execução musical através de procedimentos composicionais ou de improvisação, que possibilitassem a expressão de afetos e a demonstração técnica do *performer*, de maneira a provocarem estupor e surpresa a sua audiência. Sua vertente musical – que encontra paralelo com o propósito expressivo do fantástico presente em outras artes como a literatura e a pintura – teve nas obras instrumentais de forma livre, como o prelúdio, a tocata, a fantasia, o *ricercar* e a sonata, seu

meio de expressão. Ton Koopman – intérprete de obras para teclado do séc. XVII – definiu este estilo como “retórico, cheio de improvisações (ou imitações de livre improvisação) sem relações de tempo, com muitas mudanças inesperadas de humor, tempo, cor, pausas súbitas, etc.”¹

Partindo da tentativa de categorização e da definição dos diversos estilos musicais vigentes nos séculos XVII e XVIII por parte de teóricos como Kircher e Johanness Mattheson (1681-1764), autores modernos como Paul Collins, Kerala Snyder e Lorenzo Bianconi fizeram uso dessas classificações de estilo para trazer luz aos seus objetos.

Tendo em mente que as tocatas foram classificadas tanto por Kircher quanto por Mattheson como pertencentes ao *stylus phantasticus*, e diante da dificuldade de se encontrar ferramentas adequadas à análise da música do século XVII, o presente trabalho procura examinar as tocatas para tiorba do compositor e instrumentista Giovanni Girolamo Kapsberger (c.1580-1651) sob a óptica desse conceito, conforme proposto por Kircher e Mattheson.

No capítulo 1, serão apresentadas informações preliminares, como uma breve biografia de Kapsberger, o contexto estético-musical onde este compositor estava inserido e a descrição e surgimento da tiorba.

No capítulo 2 serão examinados a origem e o desenvolvimento da tocata na Italia dos séculos XVI e XVII, a partir da literatura de autores como Willi Apel, Otto Gombosi, Murray Bradshaw, Massimiliano Guido, Victor Coelho dentre outros. Será demonstrado como indicações de *performance* fornecidas por Giulio Caccini (1551-1618) e Claudio Monteverdi (1567- 1643) se relacionam com as advertências de *performance* de tocatas apresentadas por Girolamo Frescobaldi (1583-1643), contemporâneo e próximo à Kapsberger. Também será examinado como os conceitos de *stylus phantasticus* dos teóricos Kircher e Mathesson se diferem ou interagem, a partir das fontes primárias e autores modernos como Paul Collins, Kerala Snyder e Gary Zink, e se conectam com conceitos emprestados da literatura, a partir de escritos de Andrea Battistini e Ermínia Ardissono.

Através da análise de tocatas para tiorba selecionadas dentre o *corpus*² de tocatas publicadas de Kapsberger, serão detectados procedimentos composicionais que asseguram o propósito do *stylus phantasticus* em sua escrita. A observação desses procedimentos traz

¹ HOLMAN, Peter. Buxtehude on CD: a tercentenary survey. *Early Music*, Oxford, v. 35, n.3, p. 387, 2007. As traduções da língua inglesa e italiana foram feitas pelo autor, do latim por Alvaro Kasuaki Fujihara e do alemão por Aloísio Leoni Schmid e Mauricio Dottori.

² Este *corpus* de tocatas publicadas compreende seis tocatas (*Libro primo*, 1604), sete tocatas (*Libro terzo*, 1626) e 12 tocatas (*Libro quarto*, 1640).

subsídios ao intérprete moderno para que sua *performance* musical evidencie o caráter afetivo e expressivo desse repertório, tomando decisões interpretativas coerentes com a estética do fantástico.

Na conclusão, será demonstrado de que forma os conceitos e premissas inerentes ao *stylus phantasticus* se encontram nas tocatas de Kapsberger, e a possível relação desse estilo com conceitos comuns das demais artes na italiana do século XVI e XVII.

1.1 O compositor

Filho de Guglielmo (Wilhelm) Kapsberger, nobre militar de origem germânica, Giovanni Girolamo (Johannes Hieronymus) Kapsberger (c.1580-1651), passou sua infância em Veneza, sua provável cidade natal. Em Veneza, publicou o *Libro Primo d'Intavolatura di Chitarrone* (1604), e no início de 1605 já se tem notícias de Kapsberger em Roma. Lá, sua fama como virtuoso de instrumentos dedilhados e seu *status* de *nobile alemão* logo o levaram a participar de círculos de clérigos e de famílias nobres, como os Bentivoglio e os Barberini. Em torno de 1609 se casou com a napolitana Gerolima di Rossi, com que teve ao menos três filhos.

Kapsberger não só organizou academias³ em sua própria casa, como também participou de outras, como a *Accademia degli Umoristi* e *Accademia degli Imperfetti*, e também das ordens de São Estefano e de São João. Suas publicações são resultado do interesse de participantes destas academias e ordens, cujos membros providenciaram a publicação de suas obras.⁴

Em 1622, sua ópera intitulada *Apotheosis*, sobre temas jesuíticos, foi apresentada no *Collegio Romano*, quando da canonização dos dois primeiros santos jesuítas, Ignácio Loyola e Francisco Xavier. Segundo Victor Coelho, foi a partir da exibição dessa obra que se iniciou o período de aprofundamento na relação de Kapsberger com o círculo papal. Em 1624, musicou versos do recém-eleito Papa Urbano VIII Barberini (1568-1644), os quais foram publicados como *Poematia et carmina* e enviados entusiasticamente pelo compositor Giovanni Battista Doni (1595-1647) ao teórico francês Marin Mersenne (1588-1648). No mesmo ano Kapsberger passou a servir o sobrinho do Papa Urbano VIII, Cardeal Francesco Barberini (1597-1679), tendo a oportunidade de trabalhar por mais de 30 anos em contato com compositores como Girolamo Frescobaldi, Luigi Rossi (1597-1653), Domenico Mazzocchi (1592-1665), Stefano Landi (1587-1639) e Giovanni Battista Doni. Este último relatou que a música de Kapsberger era cantada nos aposentos do Papa, e em 1626 e 1627 suas missas foram apresentadas na Capela Sistina, a pedido do Papa Urbano VIII.⁵

Kapsberger foi um compositor prolífico embora sua fama fosse resultado de seu talento como instrumentista. Sua escrita idiomática para a tiorba e o alaúde foi fundamental

³ As academias (ou cameratas) foram reuniões promovidas e frequentadas por nobres, intelectuais, poetas, cientistas e artistas, que tinham por objetivo a reflexão e a discussão sobre as ciências e as artes de seu tempo.

⁴ KAPSBERGER, J.H. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1980. v. 9, p. 800.

⁵ KAPSBERGER, J.H. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001. v. 13, p. 362.

para o desenvolvimento do repertório destes instrumentos, principalmente para o estabelecimento da tiorba como instrumento solista. Suas coleções para este instrumento contêm danças como a corrente e a galharda e suas variações (*partitas*), *canzonas*, danças sobre baixos ostinatos como *chacona*, a *capona* e a *passacaglia*; além de tocatas virtuosísticas onde seções imitativas são contrastadas com seções arpejadas e efeitos técnicos idiomáticos do instrumento, como ligaduras mecânicas de várias notas (*strascino*), escalas com as notas tocadas em cordas alternadas (*campanella*), grupamentos rítmicos não usuais e figurações do tipo *broken style*.⁶

A diversidade de estilos musicais que Kapsberger abrangeu foi merecedora de atenção por parte do padre e teórico Jesuíta Athanasius Kircher (1601-1680). Em seu *Musurgia Universalis* (Roma, 1650), Kircher usou exemplos musicais do *nobile alemano* como exemplo do que classificou como *stylus choraicus*, *stylus symphonicus* e *stylus recitativus*.⁷

Kapsberger, que segundo Kircher, “com seu engenho e auxílio de outras habilidades científicas as quais era conhecedor, penetrou com êxito nos segredos da música”,⁸ viveu em um período histórico caracterizado por polêmicas, e suas obras refletem o caráter experimental típico do homem barroco, sem abandonar a influência da tradição renascentista. O compositor faleceu em Roma em 1651, aos 71 anos.⁹

⁶ SADIE, (2001, *loc. cit.*). *Broken Style, Style Brisé*: O uso de textura proveniente de acordes quebrados, arpejados, comum na literatura para alaúde, viola da gamba e instrumentos de teclado no séc. XVII. Ver *BROKEN STYLE, STYLE BRISÉ*. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillian, 2001. v. 24, p. 642.

⁷ Vide capítulo 2.3.1, p. 69-70.

⁸ KIRCHER, Athanasius. *Musurgia Universalis sive ars magna consoni et dissoni in X. libros digesta*. Roma: Tipografia Haeredum Francisci Corbelleti, 1650. p. 586. Disponível em: <http://diglib.hab.de/inkunabeln/14-astron/start.htm>. Acesso em: 25/11/2009.

⁹ Para demais dados biográficos de Kapsberger, consultar COELHO, Victor. G.G. Kapsberger in Rome: New Biographical data. *Journal of the lute society of America*, v.26, p. 103-133, 1983; KAPSBERGER, G. G. *Libro primo d'Intavolatura di chitarone*. Venice, 1604. Firenze: S.P.E.S., 1981. Prefácio de Orlando Cristoforetti.

1.2 O Contexto

A Itália na virada do século XVI para o XVII foi palco de uma das mais significativas transformações da história da música ocidental. As releituras de autores clássicos greco-romanos já faziam parte da cultura europeia, mas foi com o humanismo do século XVI que alguns aspectos do pensamento clássico foram retomados e se tornaram objeto de atenção por parte dos estudiosos renascentistas.

As fontes clássicas revisitadas, entre elas a *Política* de Aristóteles e a *República* de Platão, mostraram que a música grega possuía o poder de causar efeitos emocionais e éticos nos seus ouvintes. O pensamento humanista – antropocentrista – entendia que este ato de comover e persuadir os ouvintes poderia ter aplicação não apenas no dogma cristão, mas também para o homem comum, pois a condição humana agora era exaltada e valorizada. Segundo Palisca:

Os humanistas encontraram mais do que modelos artísticos e objetivos estéticos na cultura antiga; eles encontraram modelos de vida. Para os ideais cristãos de divindade, graça e abstinência, eles poderiam opor aqueles de humanidade, beleza e sensualidade. A aspiração para criar formas belas em si mesmas, não simplesmente reflexivas da bondade e perfeição divinas, agora motivava artistas e músicos. As pessoas gostavam de fazer música e contemplá-la por ela mesma. Eles valorizaram os sentimentos humanos e a oportunidade de expressá-los através da música.¹⁰

O reflexo desta nova mentalidade aparece nos tratados teóricos de música no século XVI, onde um crescente interesse por expressão gradualmente se sobrepôs às regras do tratamento de dissonâncias. Neste contexto de música polifônica, autores como Henricus Glareanus (*Dodecachordon*, 1547), Nicola Vicentino (*L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, 1555) e Gioseffo Zarlino (*Le Institutione Harmoniche*, 1558), abriram caminho para uma nova estética, flexibilizando as regras estilísticas estabelecidas, proporcionando a expressão dos conceitos e afetos representados pelo texto poético.

Gioseffo Zarlino (c.1517-1590), ainda que um dos mais influentes teóricos do estilo polifônico, já entendia que a música grega para uma única voz teria um efeito mais intenso nos ouvintes. Em seu *Institutione*, ele pergunta por que os antigos conseguiam mover

¹⁰ *The humanists found more than artistic models and aesthetic goals in ancient culture; they found models of living. To the Christian ideals of divinity, grace, and abstinence, they could oppose those of humanity, beauty, and sensuality. The aspiration to create forms beautiful in themselves, not simply reflective of divine goodness and perfection, now motivated artists and musicians. People enjoyed making music and contemplating it for itself. They valued human feelings and the opportunity to express them through music.* PALISCA, Claude. *Music and Ideas in sixteenth and seventeenth centuries*. Illinois University Press. Chicago, 2006. p. 8.

diferentes paixões nos espectadores de tal forma que música de então não lograva. A razão, segundo ele, reside em que,

[...] nem mesmo suas canções eram compostas de tantas partes, nem eles fizeram suas obras peças para tantas vozes como fazemos agora, mas eles as exibiam de tal forma que, ao som de um instrumento solo, tanto um pífaro, uma cítara ou uma lira, o músico simplesmente acompanhava a sua voz, e proporcionava de tal modo a si mesmo e aos ouvintes um grato prazer.¹¹

Em 1573, Girolamo Mei (1519-1594) completou sua obra *De modis musicis*, que, segundo Palisca, era ‘a primeira história da música grega baseada em documentos escritos, em vez de uma mistura de fatos, lendas e mitologia.’¹²

Esta obra reafirmou que a forma com que os antigos gregos obtiveram o efeito expressivo e persuasivo na música de suas tragédias era através do uso do canto solo acompanhado por instrumentos como a lira, a cítara e o aulo. Essas revelações foram difundidas por Vincenzo Galilei (1533-1591) em seu *Dialogo della musica antica, et della moderna* de 1581. Assim, sem ter ouvido sequer uma nota de música grega antiga, estes humanistas e seus seguidores se basearam nestas idéias e ideais para produzir uma nova música, e não recriar aquela. As pesquisas sobre música grega que atravessaram o século XVI ganharam nova dimensão em suas últimas décadas, a partir de práticas e reflexões produzidas por cantores, instrumentistas, teóricos, poetas e críticos participantes das Academias. Além de discussões e lições de poética, retórica, astronomia e outras ciências, estes encontros promovidos por intelectuais e entusiastas das artes liberais, tinham como objetivo a troca de informações sobre as últimas descobertas das pesquisas sobre música grega, a crítica à música produzida na época e a fomentação de novas composições que contemplassem as novas reflexões.

Figuras como Jacopo Corsi (1561-1602), Emilio de’ Cavalieri (1550-1602), Girolamo Mei, Giulio Caccini (1551-1618), Jacopo Peri (1561-1633) e Vincenzo Galilei, os quatro últimos no ambiente da Camerata Fiorentina (ou ainda Camerata Bardi, em referência ao seu fundador, Giovanni de’ Bardi (1534 – 1612)) tiveram papel importante neste processo criativo.¹³

¹¹ [...] *ne anco loro cantilene erano composte di tante parti; ne con tante voci faceuano i lor concetti, come hora facciamo: ma le essercitauano di maniera, che al suono di vn solo istrumento, cioè di vn Piffero, o di Cetera, o di Lira, il Musico semplicemente accompagnaua la sua voce, & porgeua in tal modo grato piacere a se & agli ascoltanti.* ZARLINO, G. (1558, p.62), *apud* PALISCA, (2006, p. 116).

¹² PALISCA, (2006, p. 8).

¹³ PIRROTTA, Nino. Temperaments and tendencies in the Florentine Camerata. *The Musical Quarterly*, Oxford, v. 40, n. 2, p. 170, 1954. Nino Pirrotta, citando o musicólogo Angelo Solerti, sugere que também se

Embora os novos ideais sonoros povoassem o imaginário musical dos protagonistas deste período de transição, somente a partir do ano de 1600 é que estas inovações foram oficialmente apresentadas, a partir da série de quatro publicações importantes¹⁴:

- Emilio de' Cavalieri, *La Rappresentazione di anima e di corpo* (1600)
- Jacopo Peri, *L'Euridice* (1601)
- Giulio Caccini, *L'Euridice* (1601) e *Le Nuove Musiche* (1601/1602)

A partir destas obras, novos recursos técnicos gradativamente foram sendo incorporados à paleta de possibilidades composicionais: a troca da textura polifônica pela textura monódica, ou seja, a preferência pelo canto solo, acompanhado por instrumentos; o aparecimento de composições de caráter dramático, contrastando seções em estilo recitativo, com árias estróficas, coros e *intermezzi* instrumentais; o uso dos ornamentos melódicos (*passaggi*, ou *passeggi*) conhecidos dos compositores quinhentistas, mas agora aplicados com o objetivo de ressaltar o impacto emocional de palavras-chaves do texto poético; a construção de uma linha melódica vocal baseada na rítmica natural da fala, daí surgindo o estilo recitativo; e a presença de uma linha de baixo com cifras numéricas que indicavam a posição da tríade e adição de possíveis dissonâncias, ficando a cargo do instrumentista realizá-la em termos práticos, preenchendo o espaço entre a linha melódica principal e a linha do baixo. Estas tríades apareciam de forma esparsa no decorrer do discurso musical apenas em momentos indicados pelo compositor, o que além de tornar a melodia mais saliente, destacavam certas palavras de maior conteúdo emocional – surgia o princípio do baixo contínuo ou baixo cifrado.¹⁵ Estes novos ideais sonoros não substituíram o estilo quinhentista, mas sim, em certas situações, se somaram a ele ampliando as possibilidades composicionais na busca por um maior poder expressivo.¹⁶

Palisca observou que existe uma tendência de se atribuir aos compositores consagrados as mudanças estético-estilísticas na história da música. Mas nesse contexto de transformações do final do século XVI, os créditos devem ser atribuídos para aqueles músicos

deve levar em conta os outros grupos que tiveram sua parcela de participação para o surgimento da ópera e do novo estilo monódico, como os grupos apoiados por Jacopo Corsi e Emilio de' Cavalieri.

¹⁴ CROCKER, Richard L. *A history of musical style*. New York: Dover publications, 1986. p. 226.

¹⁵ PIRROTA (1954, p.181) alertou para a prática quinhentista em que canções polifônicas tinham a voz do soprano acompanhada por uma redução das demais vozes, executadas por instrumento(s) acompanhador(es). Essa prática era comum entre tecladistas e alaudistas, resultando no que este musicólogo chama de “pseudo-monodia”, diferente da estética do baixo cifrado proposto por Caccini.

¹⁶ Como veremos no capítulo 2.3.1, cada estilo encontrava o ambiente e o contexto social mais adequado para sua expressão.

que eram primeiramente instrumentistas ou cantores, como o alaudista Vincenzo Galilei (1533–1591) e os cantores Giulio Caccini (1551–1618) e Jacopo Peri (1561–1633):

Inspirados pelos escritos dos humanistas e músicos amadores, eles experimentaram novas formas, estilos e gêneros, comunicando com o público mais diretamente do que os compositores profissionais, que eram em sua maioria treinados e empregados em instituições religiosas. Em estreito contato com aqueles que entretinham, *performers* respondiam à demanda por uma música mais simples e emocionante.¹⁷

Esta observação se relaciona com o sentido polissêmico do conceito de *músico* no século XVII: a existência de uma interpolação de funções entre compositor e executante. Essa dicotomia foi oportunamente observada por Lorenzo Bianconi, que constatou que atribuição do *performer*-compositor oscilava entre as “demandas variáveis de virtuosismo técnico, habilidade composicional e imaginação”. Dessa maneira, o “compositor instrumental”, nas palavras de Bianconi, “estava suspenso entre orientações aparentemente contraditórias: por um lado a produção de um *opus* definitivo, por outro, o exercício do que deve ser mais bem descrito como uma ‘atividade’ (ou, em termos práticos, um ‘entretenimento’)”.¹⁸ Mesmo no início do século XVIII o guitarrista espanhol Antonio de Santa Cruz, ao aconselhar o leitor quanto à técnica de execução da guitarra barroca na breve introdução às suas obras, confirmou essa ambiguidade de atitudes, declarando que “deve-se certamente notar que, em ambas as obras compostas [*composturas*] e em fantasias, às vezes ocorre a existência de acordes de quatro vozes nos quais uma corda é deixada solta. [...]”.¹⁹

Palisca ainda relembra que os compositores mais representativos das últimas décadas do século XVI como Giovanni Perluigi da Palestrina (1525-1594), Orlando di Lasso (1532-1594), Cipriano de Rore (c. 1515-1565) entre outros, começaram suas atividades musicais como executantes e geralmente continuaram com esta prática tocando, cantando ou regendo, mas estes autores se distinguiram pela consistência de suas obras, e eram vistos

¹⁷ *Inspired by the writings of the humanists and musical amateurs, they experimented with new forms, styles, and genres, communicating with the public more directly than the Professional composers, who were mainly trained and employed in religious institutions. In close touch with those they entertained, performers responded to pleas for a simpler and more stirring music.* PALISCA, (2006, p. 107). Quanto às atividades musicais de Giulio Caccini, a seguinte informação de Pirrota encontra correspondência com a reflexão de Palisca: “Considerado já famoso como cantor, parece que em 1589, Giulio Caccini ainda não havia adquirido reputação como compositor; [Pietro] della Valle escreveu maliciosamente que seu entusiasmo pela monodia nasceu de seus fracos esforços como contrapontista”. PIROTTA, (1954, p. 179).

¹⁸ BIANCONI, Lorenzo. *Music in the seventeenth century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. p. 91-92. Quanto ao conceito de obra musical no século XVII, consultar BUTT, John. The seventeenth-century musical “work”. In: BUTT, John; CARTER, Tim. (Ed.). *The Cambridge history of seventeenth-century music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p. 27-54; BUTT, John. *Playing with history*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

¹⁹ ESSES, Maurice. *Dance and instrumental diferencias in Spain during the 17th and early 18th century*. v. I. Hillsdale: Pendragon Press, 1992. p. 127.

primeiramente como compositores. Sua música, tanto de caráter religioso quanto secular, seguia os padrões que evoluíram da música polifônica sacra, e quando os compositores tentavam aplicar estes padrões em textos e funções seculares, a música ficava restrita ao meio contrapontístico. Por outro lado,

[...] compositores amadores e compositores que passaram a maior parte do seu tempo como *performers*, tanto na igreja como no ambiente das cortes, sentiram maior liberdade para tentar novos caminhos. Os líderes do novo movimento monódico eram *performers* que compunham primeiramente para satisfazer suas próprias necessidades de repertórios que seus irmãos contrapontistas não conseguiram suprir.²⁰

Estes novos caminhos na prática da composição musical, que visavam potencializar o conteúdo expressivo do texto literário, já estavam presentes nos madrigais modernos de Carlo Gesualdo (c.1561-1613), Luzzasco Luzzaschi (c.1545-1607) e outros contemporâneos; mas foi Claudio Monteverdi (1567-1643), no calor da sua discussão com o teórico Giovanni Maria Artusi (1540-1613), quem cunhou os termos *prima e seconda prattica* e as diferenciou. A primeira, defendida por Artusi, zelava pela preparação e resolução de dissonâncias. A segunda, cujo representante e defensor mais expressivo foi Monteverdi, procurava usar justamente a não preparação de dissonâncias entre outros procedimentos condenados pelos teóricos da *prima prattica*, para aumentar o poder expressivo da música, salientando os afetos contidos no texto poético. Esta licença estava fundamentada na visão platônica de que a canção era composta de texto, melodia e ritmo, e que estes dois últimos elementos deveriam seguir o primeiro, e não o contrário. Este preceito é fundamental para o entendimento e discernimento entre *prima e seconda prattica*.

A argumentação usada por Artusi e Monteverdi na defesa de seus pontos de vista, assim como nas demais controvérsias teóricas ocorridas no século XVII, se relaciona com a dicotomia representada pelo *senso versus ragione* ou, sentido *versus* a razão. Esse preceito estava presente tanto no julgamento quanto na recepção das composições musicais. Enquanto a *prima prattica* e suas regras do contraponto foram associadas com as leis naturais, imutáveis, que regiam o universo através da harmonia proveniente das razões matemáticas, a *seconda prattica* estava mais próxima da experiência empírica e dos procedimentos composicionais tecnicamente duvidosos do ponto de vista dos tradicionalistas, mas que encontravam justificativa em critérios estéticos, afetivos e sensoriais. A esse respeito, Clara Marvin informa:

²⁰ PALISCA, (2006, p. 107).

Não apenas o intelecto ou decisões ‘racionais’ mas a percepção dos sentidos ou as escolhas arbitrárias participaram da gênese das obras musicais. O intelecto governava a estrutura fundamental e o procedimento, mas aquilo que advinha dos sentidos contribuía para o deleite nos detalhes particulares.²¹

Dentre os poetas participantes dos círculos intelectuais das academias, podemos citar Ottavio Rinuccini (1562-1621), Gabriello Chiabrera (1552-1638) e Giovanni Battista Marino, ou Giambattista Marino (1569-1625). Este último, “um jovem napolitano ambicioso”²² que ficou conhecido como “o poeta da maravilha”, é considerado como o literato mais influente na arte barroca. Sua máxima “é do poeta o fim a maravilha” sintetiza uma característica da arte barroca: causar reação emocional no observador (receptor) da obra, maravilhar através do inusitado, do incomum, do bizarro e do extravagante.²³ Segundo Andrea Battistini:

[...] o maravilhoso pode ser atingido por muitas vias, ora prendendo-se a materiais exóticos ou misteriosos, raros ou preciosos, ora com processos associativos inesperados, aos quais são submetidos os dados da experiência, ora com propostas enigmáticas ocultas sob uma máscara, ora com a incompletude de uma mensagem a qual já se esperava a conclusão previsível, deixada em suspenso.²⁴

A exploração do sensorial e do metafórico na poesia de Marino e o consequente *effetti meravigliosi*, atraíram a atenção de compositores contemporâneos, que viram na poesia marinista, um solo fértil para suas experimentações musicais.²⁵ Dessa maneira, sua obra poética atingiu grau de aceitação entre os compositores comparável aos textos de Petrarca.

²¹ *Not only the intellect or ‘rational’ decisions but sense perception or discretionary choices participated in the genesis of musical works. Intellect governed fundamental structure and procedure, but input from the senses contributed to delectation of particular details.* MARVIN, Clara K. *Three practices, two styles: The evolution of typologies of compositional genre in sixteenth- and seventeenth-century Italian writings on music.* 312 f. Tese (Doutorado em Música) – Departamento de pós-graduação em música, Universidade de Toronto, 1998, p. 68.

²² BIANCONI, (1987, p. 8).

²³ Termos como *bizzarie* e *stravaganza* começaram a aparecer em títulos de obras na primeira metade do século XVII. STRAVAGANZA. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* London: Macmillian, 2001, v. 24, p. 527-528. No verbete *Stravaganza*, o autor entende que esta característica, que teria se originado nos madrigais de Gesualdo, se tornou parte do idioma do *Stylus Phantasticus* no período barroco.

²⁴ [...] *il meraviglioso può essere conseguito per molte vie, ora attingendo a materiali esotici o arcani, rari e preziosi, ora con processi associativi inattesi cui vengono sottoposti i dati dell’esperienza, ora con proposte enigmatiche celate sotto una maschera, ora con l’incompletezza di un messaggio di cui già si aspettava la conclusione prevedibile, lasciata in sospenso.* BATTISTINI, Andrea. *Il Barocco: cultura, miti, immagini.* Roma: Editora Salerno, 2000, p. 54.

²⁵ TOMLINSON, Gary. *Monteverdi and the end of renaissance.* University of California Press. Los Angeles, 1987. p.169. Segundo este autor, Marino foi chamado pelo crítico moderno Carlo Calcaterra (1884-1952) de “poeta dos cinco sentidos”, em referência à sua busca de inspiração nas artes plásticas. Em seu *La Galeria*, de 1619, Marino idealizou seus poemas para serem exibidos ao lado, como que em complemento os quadros de renomados pintores de sua época, nos quais buscou fonte de inspiração. Esta atitude demonstra a correlação que Marino entendia existir entre as artes liberais.

Seus textos poéticos foram musicados por diversos compositores, dentre eles, Orazio Vecchi (1550-1605), Agostino Agazzari (1578-1640), Claudio Monteverdi (1567-1643) e Giovanni Girolamo Kapsberger, este último, participante assim como Marino, da academia *degli Umoristi*, em Roma.

Por analogia, pode-se pensar nestes *effetti meravigliosi* aplicados à música: por exemplo, no uso expressivo de dissonâncias e silêncios; na mudança inesperada de fórmula de compasso, de modo, de andamento e textura entre seções (como na tocata do século XVII) e em obras vocais de compositores como Claudio Monteverdi, Carlo Gesualdo (1566-1613) e outros contemporâneos. Mas no âmbito da música instrumental, em que a inexistência de texto ao qual a música era subserviente tanto expressiva quanto formalmente, encontrava-se poucas restrições para experimentações formais e de efeitos idiomáticos expressivos.²⁶

A música instrumental frequentemente esteve atrelada à produção de música vocal de sua época. Prova disso são os abundantes exemplos de adaptações instrumentais de obras polifônicas vocais, o uso do modelo da *chanson* francesa na *canzona* instrumental e o uso de procedimentos imitativos do moteto, em *fantasias* e *ricercares*. As licenças no tratamento de dissonâncias já estavam incorporadas em improvisações instrumentais e, a partir do surgimento da monodia e da *seconda prattica*, a produção instrumental tomou outra dimensão.

O avanço e desenvolvimento de pesquisas sobre as propriedades acústicas do som, somado ao desejo de recriação de instrumentos que espelhassem a estética do classicismo greco-romano (no ambiente da criação da ópera, por exemplo), davam o suporte teórico e ideológico para que novos instrumentos musicais fossem criados, adaptados e experimentados para melhor expressarem os ideais sonoros da *seconda prattica*.²⁷ Dessa maneira, a geração de instrumentistas virtuosos que floresceu neste contexto levou ao extremo a exploração e desenvolvimento dos efeitos idiomáticos peculiares aos novos instrumentos. Estes novos efeitos idiomáticos são observáveis na literatura produzida pelos violinistas italianos como Biagio Marini (1597-1666), Carlo Farina (1600 - 1649), Tarquinio Merula (c.1594 – 1665), Giovanni Antonio Pandolfi Mealli (c.1630 - c.1670) entre outros. Mais especificamente sobre músicos que atuavam em Roma, o escritor, explorador e participante da academia *degli Umoristi*, Pietro della Valle (1586 – 1652), comentou:

²⁶ Em relação a este caráter mais livre da música instrumental, vale lembrar que tanto as danças e as obras construídas sobre *basso ostinato* apresentavam restrições formais; ao passo que as obras de forma livre, como será observado no capítulo 2.1, melhor se adequavam a este tipo de experimentação.

²⁷ No capítulo 1.3 será demonstrado como exemplo desse processo, o surgimento da tiorba.

Entretanto, alguns dos mais excelentes [instrumentistas] modernos, que sabem como adicionar às sutilezas do contraponto, mil ornamentos – trinados, retardos, síncope, *tremoli*, pianos e fortes súbitos, e outras tais galanterias pouco usadas anteriormente – [todas estas] podem ser agora ouvidas de Kapsberger na tiorba, Orazio na harpa, e Michelangelo no violino (e outros, se os há de igual renome), e vossa senhoria dificilmente poderia negar que estes homens não apenas se igualam aos instrumentistas do passado, eles os ultrapassaram.²⁸

Além das importantes informações sobre a maneira de *performance* destes instrumentistas, esta citação indica que estas experimentações não ficaram restritas aos violinistas. Tanto na literatura para instrumentos de teclado quanto na de cordas dedilhadas esta nova maneira também estava presente:

O papel virtuoso do instrumentista é essencial no entendimento da música para alaúdes ou teclados, pois tal música era geralmente concebida para ser espetacular, para dar ao ouvinte uma sensação de maravilha. Figurações que parecem simples e mecânicas no papel poderiam, no instrumento adequado, tocado por um virtuoso em um andamento brilhante apropriado, ter um efeito espetacular. A arte do alaúde ou do teclado era algo como uma ‘maneira’, como se eles estivessem atuando no palco.²⁹

Esta citação traz à tona outro dado importante a ser considerado na abordagem da música do século XVII: cientes do poder persuasivo de atores e oradores e sua capacidade de mover os afetos do seu público, cantores e instrumentistas eram incentivados a observarem a maneira, o estilo que estes apresentavam em suas execuções. Este aspecto teatral da *performance* foi vinculado por Taruskin à toccata italiana do século XVII, corroborando a observação de Crocker. Segundo Taruskin, as tocatas eram obras de demonstração virtuosística que tornavam o ato da performance uma forma de teatro.³⁰

Esta preocupação com o aspecto performático relaciona-se a uma das etapas da construção do discurso retórico: a *pronunciatio*, ou a performance, a apresentação

²⁸ *Però alcuni de' più eccellenti moderni che alle sottigliezze de' contrappunti hanno saputo aggiunger ne' loro suoni mille grazzie di trille, di strascichi [sic], di sincopa, di tremoli, di finte di piano e di forte e di simili altre galanterie da quelli dell'erà passate poço praticate, como hanno fatto nella presente il Kapsberger nella tiorba, Orazio nell'arpa, Michel'Angelo nel violino, ed altri se ve ne sono di pari grido, V.S. non mi potrà negare che non solo non abbiamo agguagliato, ma anche superato in queste parti tutti i sonatori de' tempi passati.* VALLE, Pietro della. *Della musica dell'età nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore de quella dell'età passata*. Roma, 1640. p. 159, apud MANN, Brian. *The Madrigals of Michelangelo Rossi*, v. 10. Chicago: The University of Chicago Press, 2002. p. 7. Além de Kapsberger, nessa citação, della Valle se refere a Michelangelo Rossi (c.1601 – 1656) e Orazio Michi (c.1594 – 1641).

²⁹ *The virtuoso role of the player is essential in understanding music for lute or keyboard, for such music was often designated to be spectacular, to fill the listener with the sense of wonder. Figuration that looks simple and mechanical on the page would, on the proper instrument, played by a virtuoso at a properly brilliant tempo, have a spectacular effect. The art of lute or keyboard was something of a “manner”, as if it were acting on a stage.* CROCKER, (1986, p. 243).

³⁰ TARUSKIN, Richard. *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Oxford: Oxford University Press, 2010. p. 41.

propriamente dita do discurso, seja verbal ou musical diante do público. De fato, compositores e *performers* se encontravam sob a influência dos ideais retóricos da antiguidade clássica, retomados nas leituras dos humanistas. Segundo Hill:

Para o europeu educado do século XVII, a palavra *retórica* significava o sistemático estudo da fala e escrita persuasiva baseadas em esquemas, princípios e nomenclaturas herdadas da antiga civilização romana, principalmente através dos escritos de Cícero e Quintiliano, os quais eram vastamente lidos, ensinados e imitados no século XVII. (...) Este prestígio, juntamente com as afinidades naturais e similaridades inerentes entre a linguagem retórica e a expressão artística, levou vários estudiosos da pintura, escultura, arquitetura e música, a empregarem os termos e conceitos da retórica na discussão das artes verbais e não-verbais. Eles perceberam que todas estas artes podiam ser usadas como meio de persuasão através de um calculado apelo às emoções das audiências.³¹

É importante ter em mente que a relação entre retórica e música não se deu de forma equilibrada na Europa: enquanto que na Alemanha pós reforma religiosa, o ensino da retórica fazia parte do currículo musical de meninos coralistas, na Itália o aprendizado da música não acontecia tanto pela leitura de livros de teoria, mas pela prática musical.³² Portanto é pertinente a compreensão de que nem sempre a aplicação de princípios da retórica à música ocorria conscientemente, o que, por outro lado, não invalida a aplicação dessa matéria na análise de composições desse período.

Este capítulo apresentou alguns aspectos do pensamento musical presentes neste período controverso da história da música que formam o ambiente no qual Kapsberger estava inserido, tornando-se essencial para a apreciação da sua obra. Tendo a busca pela expressividade como mote fundamental, este ambiente polêmico propiciou o surgimento da monodia e da ópera, apresentou novos procedimentos composicionais sem abandonar os antigos, impulsionou o desenvolvimento de instrumentos inovadores e consequentemente, de outras formas de expressão musical. Estas informações são necessárias para o entendimento da tocata, das tentativas de classificação estilística que ocorreram no século XVII e XVIII e para a própria reflexão sobre o conceito do *stylus phantasticus*.

³¹ *To the educated European of the seventeenth century, the word rhetoric meant the systematic study of persuasive speaking and writing based on outlines, principles, and nomenclature inherent from ancient Roman civilization, mostly through the writings of Cicero and Quintilian, which were widely read, taught, and imitated during the 1600s. [...] This prestige, along with natural affinities and inherent similarities between rhetorical language and artistic expression, led many writers on painting, sculpture, architecture, and music to employ the terms and concepts of rhetoric in discussing both verbal and nonverbal arts. They realized that any of the arts could be used as a means of persuasion through a calculated appeal to the emotions of the audiences.* HILL, John W. *Baroque Music: Music in Western Europe, 1580-1750*. New York: W.W. Norton & Company, Inc, 2005. p. 15.

³² PALISCA, (2006, p. 204 -206).

1.3 O instrumento

1.3.1 Descrição e principais características físicas

O *chitarrone* é um instrumento de cordas dedilhadas cuja caixa acústica periforme o qualifica como pertencente à família dos alaúdes, portanto, um cordofone dedilhado. Ao contrário dos alaúdes, que na primeira metade do século XVII poderiam ter até 10 ou 11 pares de cordas (ordens), este instrumento chegou a ter de 10 a 19 cordas simples.³³

Outra característica do *chitarrone* é o fato de possuir dois cravelhames, portanto, duas pestanas, o que lhe confere um comprimento de corda vibrante maior para as cordas do segundo cravelhame (bordões), ao passo que o alaúde renascentista tem apenas um cravelhame, e este é voltado para trás.

Esta diferença foi demonstrada por Athanasius Kircher em seu *Musurgia Universalis*. Segundo o teórico jesuíta, este instrumento “difere do alaúde, porque o primeiro possui um cravelhame duplo (pois chamamos cravelhame aquela parte em cujo interior as cravelhas reúnem as cordas) e o segundo, um cravelhame único.”³⁴ No *chitarrone*, o primeiro cravelhame é adjacente à primeira pestana que suporta as cordas mais agudas do instrumento imediatamente sobre o braço, ao passo que o segundo cravelhame e sua pestana, suportam as cordas mais longas e graves, os bordões. O segundo cravelhame é construído sobre a mesma peça de madeira do primeiro, tornando-se um prolongamento deste. As cordas usadas eram feitas de tripa como no alaúde, mas fontes indicam a possibilidade do uso de cordas metálicas no *chitarrone*.³⁵ O comprimento de corda vibrante nos *chitarroni* varia em torno de 75 cm a 93 cm para o primeiro cravelhame, e 120 cm a 190 cm para os bordões do segundo.

³³ Sendo uma elaboração do alaúde renascentista (vide p. 14) e pelo número de cravelhas no primeiro cravelhame em instrumentos originais, os primeiros *chitarroni* possuíam cordas duplas (ordens) nas seis ou sete primeiras cordas mais agudas, e nos bordões, cordas simples.

³⁴ KIRCHER, Athanasius. *Musurgia Universalis sive ars magna consoni et dissoni in X. libros digesta*. Roma: Tipografia Haeredum Francisci Corbelleti, 1650. p. 476.

³⁵ O teórico Michael Praetorius (*Syntagma Musicum*, 1620) e o instrumentista e compositor Alessandro Piccinini (*Intavolatura di Liuto et di Chitarrone*, 1623) informam tal possibilidade. Vide PERUFFO, Mimmo. The wire-strung Chitarrone after 1620: some considerations. Disponível em: www.mimmoperuffo.org/20e.htm. Acesso: 12/04/2010.



Figura 1- *Chitarrone*, modelo de Magno Tieffenbrucker (Veneza, 1608). *Luthier* Paolo Busato
Fonte: www.busatolutes.com

1.3.2 Origens e desenvolvimento

O momento histórico do desenvolvimento do *chitarrone* se confunde com o do surgimento da ópera, da monodia, da *seconda prattica*, e da juventude do próprio Kapsberger. Conforme apresentado no capítulo introdutório, a Itália da virada do século XVI para o XVII foi caracterizada pelo retorno aos modelos da antiguidade clássica e pela releitura de fontes que traziam informações sobre a poética, a música e a tragédia grega. Este instrumento foi concebido nesse ambiente onde se somava, por um lado, um extraordinário avanço científico e, por outro, uma radical mudança estética representada pelo surgimento da *seconda prattica* e o nascimento da monodia.

O canto monódico experimentado naquele contexto necessitava de um acompanhamento instrumental diferenciado, que proporcionasse uma aproximação estética

condizente com o ideal neo-helenístico. Supunha-se que naquela estética, o canto era acompanhado comedidamente por instrumentos de forma a não obscurecer o texto poético que estava em primeiro plano. Assim, na reapropriação humanista dos antigos ideais, a busca por um instrumento com maior poder de sustentação e com registro sonoro mais adequado ao acompanhamento de cantores parecia uma solução ideal. Com este ideal em mente, as primeiras experimentações foram feitas a partir do alaúde baixo – que já era preferido pelos cantores para acompanhamento – com o propósito de fornecer esse suporte harmônico mais adequado à prática do *recitar cantando*.

Estes experimentos tiveram alguns resultados inusitados, que não funcionaram na prática. Alessandro Piccinini (1566–c.1638), compositor e alaudista bolonhês, comentou na sua publicação de 1623:

[...] estando em 1594 a serviço do Sereníssimo Duque de Ferrara, fui à Pádua, na oficina de Christofano Heberle, um dos principais *luthiers*, e encomendei como experimento, um alaúde com o corpo tão longo, que servia como extensão para os baixos, e possuía dois cavaletes muito distantes um do outro. Entretanto, o instrumento resultante tinha um volume sonoro pequeno, pois os baixos não poderiam ser tocados perto do cavalete [...].³⁶

Douglas Alton Smith observou que este instrumento era o qual constava no inventário do museu *Kunsthistorisches* em Viena (figura 2), embora tenha apontado inconsistências em relação à data em que Piccinini esteve em Pádua e quanto ao luthier responsável pela construção do instrumento.³⁷

³⁶ [...] *sendo io l'Anno M.D. LXXXXVIII al seruigio del Serenissimo Duca di Ferrara, andai à Padoua alla Bottega di Christophano Heberle, principalissimo Lutara, & li feci fare per proua vn Liuto di corpo così longo, che seruiua per tratta de i contrabassi, & haueua due scanelli molto lontani, vno da l'altro, & riuscì di poca voce, perche non si poteuano toccare I contrabassi appresso lo scanello* [...]. PICCININI, A. *Intavolatvra di Livto, et di Chitarrone, Libro primo*. Bolonha: 1623. Florença: S.P.E.S., 1983, p. 8.

³⁷ SMITH, D. A. *On the origins of Chitarrone*. In: *Journal of American Musicological Society*, v. 32, n.3. Berkeley: University of California Press, 1979. p. 453.



Figura 2- Alaúde-baixo experimental, (Pádua, 1595). *Luthier Vendelio Venere*
 Fonte: www.khm.at

Uma vez que este instrumento experimental com o corpo alongado não obteve o resultado desejado, Piccinini informou que encomendou outro com a extensão para os baixos feita em direção ao braço, como uma extensão do primeiro cravelhame, o que teve bom resultado e passou a ser adotado.³⁸

Embora Piccinini tenha se declarado o responsável por esta idéia de prolongar os bordões em direção ao braço do instrumento, esta afirmação foi questionada por Smith. Sustentado por relatos de Bastiano de' Rossi e Cristofano Malvezzi a respeito da *performance* dos *intermezzi* da cerimônia de casamento de Ferdinando I de' Medici e Cristina de Lorena em 1589, e uma carta de Emilio de' Cavalieri (1550–1602) para Luzzasco Luzzaschi (c.1545–1607) datada do ano de 1592, Smith comprovou a existência do *chitarrone* antes da experimentação de 1594, descrita por Piccinini. Os dois primeiros documentos, as fontes mais antigas com menção ao termo *chitarrone*, descrevem o uso deste instrumento, distinguindo-o de alaúdes pequenos e grandes, nos *intermezzi* do casamento ocorrido em Florença em 1589.

³⁸ PICCININI, (1623, p. 8)

O relato de Malvezzi, constante no prefácio da edição da música para a cerimônia, aponta Antonio Archilei, Antonio Naldi e Jacopo Peri como executantes deste instrumento naquela ocasião. Já a carta de Emilio de' Cavalieri para Luzzaschi, ao relatar uma visita de Giulio Caccini à cidade de Ferrara, traz a seguinte informação:

Ele [Caccini] também me disse que Sua Alteza [Alfonso II d'Este] estava muito satisfeito com seu *chitarrone* e o modo de afiná-lo, do qual Vossa Senhoria desejou a planta. E realmente, se Vossa Senhoria ouvisse Antonio Naldi, chamado *il Bardella*, um músico desta Alteza, que o inventou e toca de forma excelente, eu acredito que Vossa Senhoria ficaria infinitamente satisfeito, e particularmente quando acompanha o canto.³⁹

O mesmo personagem que participara como instrumentista nos *intermezzi* de 1589, foi apontado por Cavalieri como inventor do instrumento. Esta afirmação foi replicada em fontes posteriores, como Doni em 1635 e Mersenne em 1636, o que lhe dá mais credibilidade.⁴⁰

Smith chamou atenção para a existência de um *chitarrone* no museu de Belas Artes de Boston, datado de 1589 e construído por Magnus Tieffenbrucker em Veneza, e sugeriu uma possível vinculação deste instrumento com um dos utilizados pelos instrumentistas dos *intermezzi* de 1589:⁴¹

³⁹ *Mi [ha] anche detto che a S: A: ha sadisfatto molto il suo Chitarone, et il modo de la Cordatura, Del quale S:A: ne ha voluto il ritratto et veramente se V.S. sentisse Antonio Naldi detto il Bardella musico di questa A:, il quale lui lo hà inventato, et lo suona in tutta eccellenza crederei che sodisfacesse infinitamente a V.S., et particolarmente per cantarvi sopra.* PRUNIÈRES, Henry. Une lettre inédite d'Emilio Del Cavaliere. *La revue musicale*, v.4, 1923, p. 128-133, *apud* SMITH, (1979, p. 447).

⁴⁰ DONI, Giovanni B. *Trattato della musica scenica*. Tomo II. Firenze, 1763. p. 23-24; MERSENNE, Marin. *Harmonie Universelle*. Paris, 1636. p. 73.

⁴¹ SMITH (1979, p. 457).



Figura 3-*Chitarrone*, (Veneza, 1589). *Luthier Magnus Tieffenbrucker*
Fonte: www.mfa.org

Segundo esse autor, os fatos que levaram ao surgimento do *chitarrone* poderiam ser descritos como segue. No final de 1588 ou no começo de 1589, Antonio Naldi concebeu o instrumento e solicitou sua construção ao luthier Magnus Tieffenbrucker, para o uso nos *intermezzi* na corte dos Médici. Tieffenbrucker teria feito outros exemplares, e o instrumento do museu de Boston seria o único a chegar até a atualidade. Um destes instrumentos teria sido levado para Ferrara por Caccini em 1592, e tal fato deve ter incentivado o Duque Alfonso d'Este a enviar Piccinini mais tarde para Pádua para encomendar um alaúde experimental com um corpo estendido, ao invés de um braço estendido. Como o resultado não foi convincente,

Piccinini então solicitou a construção de alaúdes com o braço estendido, como do instrumento de Caccini.⁴²

Esta reconstrução dos fatos foi questionada por Cantalupi.⁴³ Em 1588, Antonio Naldi obteve o cargo de tesoureiro na corte dos Médici, sob o auspício e superintendência de Emilio de' Cavalieri. Em um inventário feito pelo próprio Naldi em novembro de 1587 – portanto dois anos antes da cerimônia de casamento de 1589 – consta um *chitarrone* entre os instrumentos listados. Com esta fonte documental, Cantalupi sugere a desvinculação da construção do *chitarrone* com a cerimônia dos Médici. Por outro lado, era comum a construção de instrumentos musicais de função puramente cênica, para serem usados nas primeiras experimentações operísticas. Portanto, também se pode especular se tal *chitarrone* não tenha sido um desses instrumentos não funcionais.

Ainda que a versão de Piccinini sobre o prolongamento dos baixos em direção ao braço tenha sido desmentida por outras fontes, como demonstrado por Smith, o instrumentista bolonhês trouxe a informação de como teria surgido a afinação do *chitarrone*, tão característica deste instrumento. Explicando a preferência dos cantores por serem acompanhados por grandes alaúdes, Piccinini comentou:

A qualidade destes grandes alaúdes se revelou ainda melhor quando a afinação foi elevada até o ponto em que a primeira corda, inapta a uma afinação tão alta, foi trocada por outra, mais grossa, afinada uma oitava abaixo. Isto obteve sucesso com tal bom efeito que ainda é usada atualmente. Depois de algum tempo, quando o *bel cantare* começou a florescer, pareceu a estes virtuosos que estes alaúdes grandes, sendo tão doces, seriam muito apropriados para acompanhar um cantor. Mas sendo estes afinados muito graves para suas necessidades, eles precisaram colocar cordas mais finas e os afinaram mais altos, para um tom confortável para a voz. Sendo que a segunda corda não poderia ser afinada tão alta, elas foram afinadas uma oitava abaixo, exatamente como a primeira. Assim, eles atingiram seus objetivos, e esta foi a origem da tiorba, ou *chitarrone* [...].⁴⁴

⁴² SMITH, (1979, p. 457).

⁴³ CANTALUPI, Diego. La tiorba ed il suo uso in Italia come strumento per basso continuo. 130f. TESE (Doutorado em Musicologia) – Escola de paleografia e fisiologia musical, Universidade de Pádua, Cremona, 1986. Disponível em www.diegocantalupi.it. Acesso em: 18/05/2009.

⁴⁴ *E la bontà di questi Liuti così grandi si scopriua maggiormente, perche li teneuano alti d'accordatura talmente, che la prima corda, non potendo arriuare così alta vi posero in vece di quella vn'altra corda grossa accordandola vn'ottava più bassa, il che riuscua per quell'effetto benissimo, come hoggidì ancor si vsa. Dopo alcun tempo, cominciando à fiorir il bel cantare praue à quei Virtuosi, che questi liuti grandi, per esser così dolci, fossero molto à proposito d'vno, che canta, per accompagnamento; ma trouandoli molto più bassi del bisogno loro, furno necessitati fornirli di corde più sottili tirandoli in tuono commodo alla voce. E perche Le seconde non poteuano arriuare com l'esempio dell'altra corda le accordono vn'ottava più bassa; & così hebbero il loro intento è questo fu il principio della Tiorba, ò vero Chitarrone[...].* PICCININI, (1623, p. 5).

Conforme comentado por Piccinini, os termos *tiorba* e *chitarrone* são correlatos, pois se referem ao mesmo instrumento. Outras fontes da época também apontam os dois termos como sinônimos. Alessandro Guidotti, no prefácio da obra de Emilio de' Cavalieri, *Reppresentatione di anima e di corpo* (1600), informa que deveria constar na instrumentação da obra, “*un Chitarrone ò Tiorba, que si dica...*”. Kapsberger, Piccinini, Pietro Paolo Melli (1575-1620) e Agostino Agazzari (1578-1640) também confirmam tal prática. O termo *chitarrone*, o qual só aparece na Itália, é gradativamente abandonado em meados do século XVII em favor do termo *tiorba* na língua italiana, *theorbo* em inglês e *théorbe* em francês.

Outra hipótese, levantada por Spencer, sugere que talvez tenham se desenvolvido instrumentos similares, em regiões distintas da Itália, o que poderia ter ocasionado esta duplicidade de termos, uma suposição que encontra confirmação na informação provida por Michael Praetorius (1571-1621). O teórico e compositor alemão, no tratado *Syntagma Musicum* (1620), informa sobre a existência da *Paduanishe Theorba* (tiorba de Pádua) e *Lang Romanishe Theorba: Chitarron* (longa tiorba romana: *chitarrone*):⁴⁵

⁴⁵ SPENCER, Robert. Chitarrone, Theorbo and Archlute. *Early Music*, Oxford, v. 4, n. 4, p. 408, 1976.

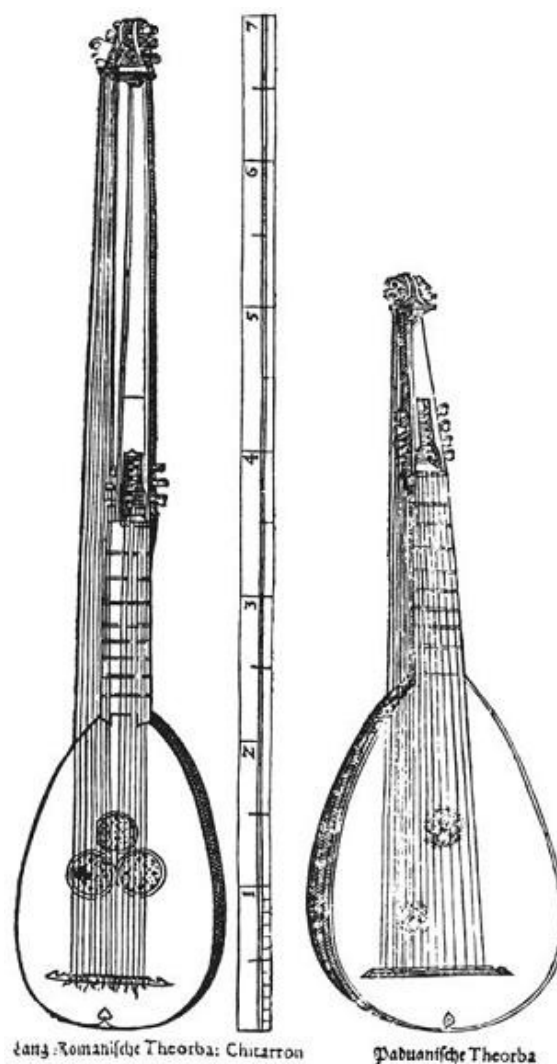


Figura 4-Tiorba e *chitarrone*, segundo Michael Pretorius (1619)
 Fonte: SPENCER, (1976, p.409)

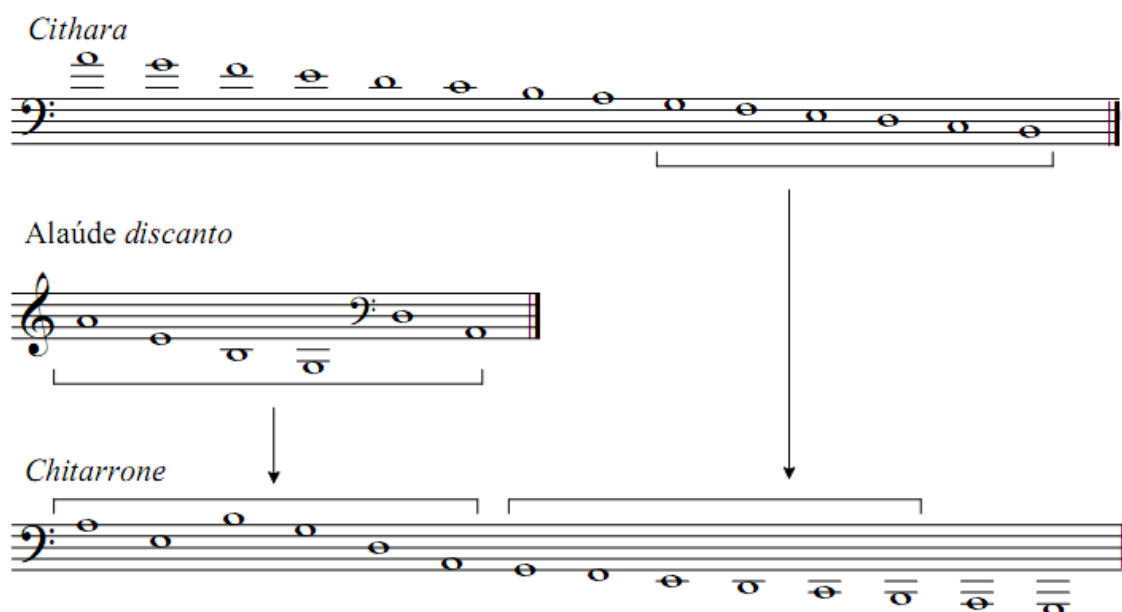
Apesar da distinção no tamanho dos instrumentos e no número de rosáceas apresentada por Praetorius, Spencer confirmou a duplicidade do uso do termo.

Tendo em mente que o instrumento foi desenvolvido no círculo humanista dos Medici, Spencer é o primeiro a ter sugerido que o termo *chitarrone* (*cithara* grande) tenha se originado na associação estética com a antiguidade clássica, revivendo a antiga *cithara* grega.⁴⁶ Realmente, paralelos foram traçados entre instrumentos da antiguidade clássica e os usados na Itália naquela virada de século. Como exemplo, Vincenzo Galilei (1520–1591) escreve no *Dialogo della musica antica et della moderna* (1581), antes da primeira menção ao termo *chitarrone*:

⁴⁶ SPENCER, (1976, p. 409).

Dentre os instrumentos de cordas que estão em uso atualmente na Italia, está em primeiro lugar a harpa, a qual é nenhum outro que a antiga *cithara* com muitas cordas, embora um pouco diferente na forma. [...] *viola da braccio*, chamada de *lira [da braccio]* até a poucos anos atrás, em imitação da antiga quanto ao nome [...].⁴⁷

A sugestão de Spencer encontra correspondência em mais um dado observado por Smith. Este autor sugere uma possível relação entre a afinação da *cithara* de tamanho grande, no seu último estágio de desenvolvimento, com a afinação do *chitarrone*:



Exemplo 1-Possível surgimento da afinação da tiorba

No exemplo 1, a afinação da *cithara* fornecida por Galilei em seu *Dialogo*, transportada uma oitava abaixo, se relaciona com a afinação do *chitarrone*. O alaúde baixo, preferido pelos cantores segundo Piccinini e afinado em *d'*, tendo sua afinação transposta uma quinta acima, atinge o tom do alaúde *discanto*, ou *a'*, uma altura mais confortável para os cantores. Como as duas primeiras cordas não suportavam a tensão resultante desta transposição, foram substituídas por cordas mais grossas e afinadas uma oitava abaixo, conforme o relato de Piccinini. Como resultado, a terceira corda se torna a mais aguda do instrumento, o que possibilitou procedimentos idiomáticos distintos dos demais instrumentos da família dos alaúdes até então. É a chamada afinação reentrante, onde cordas consecutivas não são afinadas sucessivamente para notas mais graves, apresentando um intervalo

⁴⁷ *Fra gli strumenti adunque di corde che sono hoggi in vso in Italia, ci è primamente l'Harpa, la quale non è altro che vn'antica Cithara di molte corde, se bene di forma in alcuna cosa differente [...]viola da braccio, detta da non molti anni indietro lira, ad imitatione dell'antica quanto al nome.* GALILEI, (1581, p. 143-147) *apud* SMITH, (1979, p. 445).

ascendente entre elas, o que quebra a sequência descendente (exemplo 1). Com esta característica, no *chitarrone* o instrumentista estava apto, assim como na guitarra espanhola, a usar o efeito chamado *campanella*, no qual, numa escala, notas são tocadas sempre que possível em alguma corda solta, fazendo com que esta continue soando enquanto outras notas são tocadas, sugerindo o efeito do soar de pequenos sinos, ou campanas, daí o termo *campanella*.⁴⁸ Smith entendeu como significativo o fato dos bordões do *chitarrone* serem simples, sendo que todos os alaúdes contemporâneos ao *chitarrone* possuíam bordões duplos. Para este autor, esta característica também representa possível relação com o encordoamento da *cithara*.⁴⁹

Quanto à etimologia do termo *tiorba*, Spencer citou o dicionário inglês-italiano de John Florio, *The Worde of Wordes* (1598) como a primeira fonte em que consta o termo. Segundo o dicionarista, *tiorba* é “um tipo de instrumento musical usado entre pessoas do campo”, e na edição seguinte, de 1611, “um instrumento musical que homens cegos tocam chamado *Theorba*”.⁵⁰ Enquanto Spencer se limita a informar a definição do termo conforme Florio, Smith retomou o problema, e demonstrou, através de fontes documentais, que tal instrumento “usado entre pessoas do campo” era a viela de roda, ou *hurdy-gurdy*.⁵¹

Existe ainda outra possibilidade para a origem deste termo. Segundo Smith, baseado no estudo do lingüista italiano Giovanni Alessio, o termo se relaciona com a palavra e origem eslava e turca, *torba*, cujo significado seria um saco usado por mendigos. O dialeto veneziano costumava transformar o som da letra *o* em *io*, daí o autor sugere que a palavra *tiorba* tenha tido sua origem na cidade de Veneza, dada a sua maior proximidade geográfica com a península Istria e a costa Dalmatia, no mar Adriático, onde existem referências ao termo *torba*.⁵²

Confirmada a hipótese de que o termo *tiorba* estaria relacionado à viela de roda, fica a pergunta que continua intrigando os estudiosos: por que o *chitarrone* recebeu a denominação de *tiorba*? Smith sugere que os executantes do *chitarrone* teriam apelidado o

⁴⁸ Alguns efeitos idiomáticos da *tiorba* serão exemplificados nas análises, capítulo 2.4.

⁴⁹ SMITH, (1979, p. 444). Vale lembrar que os antigos instrumentistas tinham a opção de usar bordões simples no arquialaúde. A característica diatônica dos baixos também estava presente no arquialaúde e só aparece nos alaúdes quando surgem instrumentos de dez e onze ordens, em torno de 1620.

⁵⁰ SPENCER, (1976, p. 411).

⁵¹ *Hurdy-Gurdy*: Instrumento de cordas friccionadas mecanicamente, constituído de três elementos básicos, cordas de melodia e bordão, uma roda de madeira que é acionada por manivela, e um teclado. HURDY-GURDY. In: SADIE, Stanley. (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001, v. 11, p. 878-882.

⁵² SMITH, (1979, p. 460).

instrumento, chamando-o ironicamente de *tiorba*, assim como violonistas modernos chamam afetuosamente seus instrumentos de *viola*.⁵³

Ainda que não tenha sido citado nem por Spencer nem por Smith, Athanasius Kircher, apresentou sua versão do porquê do termo, e assim explica a idéia do uso do apelido:

A *tiorba* recebeu seu nome de um ambulante napolitano, que primeiro duplicou o cravelhame mais alongado do alaúde e adicionou diversas cordas, já que no começo era utilizado apenas no registro do barítono, e a este instrumento chamam jocosamente de *tiorba*, pois *tiorba* é como chamam ao instrumento em que os droguistas sóem moer perfumes, quer dizer, a uma almofariz completamente idêntico, em que moem amêndoas, mostardas e outros grãos e cobrindo-os com um licor conveniente, fazem-nos dissolver em laca.⁵⁴

Segundo Kircher, o utensílio usado para moer e misturar essências teria formato semelhante ao corpo da *tiorba*, daí a apropriação do termo. Talvez, devido ao caráter especulativo das reflexões de Kircher e pela incongruência das informações quanto ao inventor do instrumento por ele apresentadas, essa fonte não tenha sido observada nos estudos de Spencer e Smith.⁵⁵ Cantalupi buscou em dois léxicos da língua latina do século XVII a prova da existência do utensílio denominado *tiorba*, mas nada encontrou, o que não exclui a possibilidade da existência desse utensílio.⁵⁶

1.3.3 Diferenças entre alaúdes de bordões longos

Autores do início do século XX, na tentativa de classificar os instrumentos da família dos alaúdes com longos bordões e dois cravelhames, mostraram que esta não é uma tarefa fácil. Enquanto alguns preferiam generalizar a nomenclatura, outros não eram claros em sua distinção, não se preocupando com detalhes como afinação e configuração de encordoamento. Segundo Smith, esta tendência de generalização pode ter se originado a partir da publicação de Curt Sachs em 1930, na qual este autor classificou todos os alaúdes com longos bordões

⁵³ SMITH, (1979, p. 461).

⁵⁴ *Tiorba nomen suum invenit a Circumforaneo quodam Neapolitano qui primus testudinis collum productius duplicavit; chordas diversas addidit, cum primo non nisi barytono sevirer, atque hoc instrumentum ioco quodam vocare solebat Tiorbam; vocam autem Tiorbam id instrumentum, quo Chirothecarij odorifera molere solent, est que mortarium quoddam prorsus simile molulis illis quibus amygdala, synapi aliaque grana in superaffuso liquore convenienti in lac dissolve solent.* KIRCHER, (1650, p. 476). Também citado por CANTALUPI, (1986, p. 24).

⁵⁵ Ainda que Kircher tenha tido contato com o *Harmonie Universelle* (1636) de Marin Mersenne, no qual o autor aponta Antonio Naldi como inventor do instrumento, Kircher em seu *Musurgia* (1650) cita um ambulante napolitano como responsável pela invenção.

⁵⁶ CANTALUPI, (1986, p. 24).

como sendo arquialaúdes.⁵⁷ Outro exemplo desta tendência é fornecido por Waldo Selden Pratt. Em sua publicação de 1907 do livro *The History of Music*, não se faz claro quando demonstrou em figuras, o que para ele seriam uma tiorba, um arquialaúde, e um *chitarrone*:

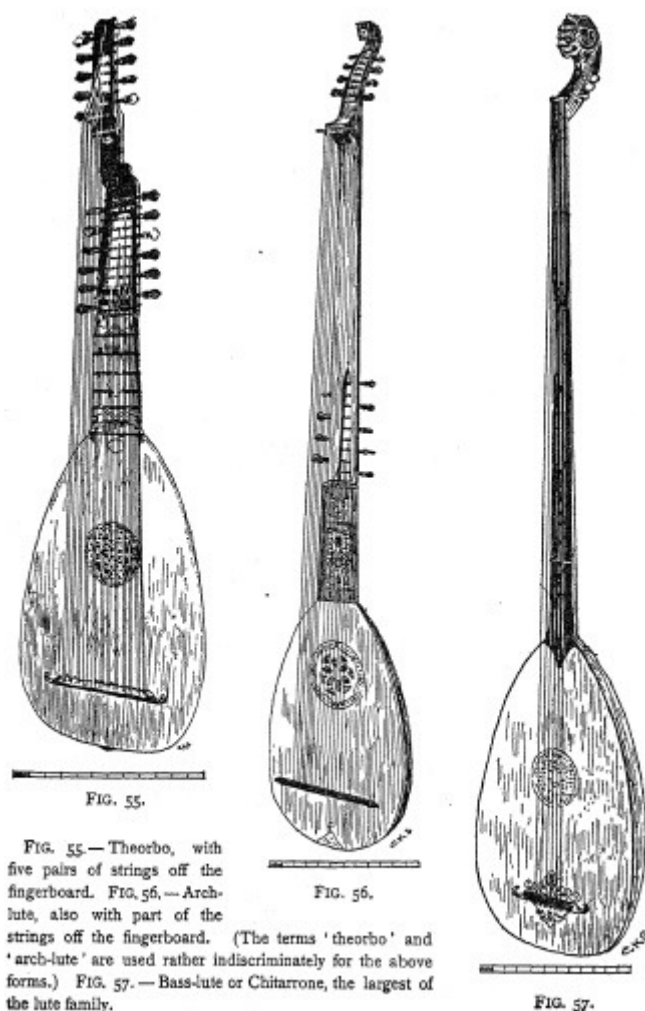


Figura 5-Exemplos de instrumentos da família dos alaúdes
Fonte: PRATT (1907)

Segundo Pratt, a tiorba teria bordões duplos nos baixos, sendo que esse instrumento, desde sua gênese sempre possuiu bordões simples, característica que também o distingue dos alaúdes contemporâneos. Seu exemplo de *chitarrone* se assemelha ao que conhecemos hoje como *colascione*,⁵⁸ observada a quantidade de cordas e a ausência de um segundo cravelhame.⁵⁹

⁵⁷ SMITH, (1979, p. 440).

⁵⁸ *Colascione*: Instrumento com o corpo em forma de alaúde, de braço longo, com três cordas, derivado de um instrumento do oriente médio - o *Tanbur* - que foi absorvido pela cultura popular italiana no séc. XVI. COLASCIONE. In: SADIE, Stanley. (Ed.). *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillian, 2001, v.6, p. 92-93.

⁵⁹ PRATT, Waldo S. *The History of Music*. New York: Schirmer Books, 1907. p. 154.

Devido aos experimentos e adaptações que foram feitos, a quantidade de instrumentos híbridos e ainda a ocorrência de nomenclaturas regionais para determinados instrumentos, a empreitada se torna perigosa. Mesmo fontes do século XVII se mostram confusas em certos casos. Como exemplo, Marin Mersenne em seu *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique* (1636) apresentou uma figura do instrumento o qual ele chamou de *tuorbe* (tiorba), mas em sua errata, informou que os italianos chamavam o instrumento em questão de arquialaúde, e fornece a afinação do arquialaúde para este instrumento. Mersenne ainda informa que a tiorba era maior e com cordas simples.⁶⁰ Por outro lado, Kircher utilizou figura similar àquela de Mersenne para o instrumento que ele chamou de tiorba, porém sem fazer nenhuma correção em relação à nomenclatura do instrumento, apresentando a afinação padrão da tiorba (ex.1, p. 24):

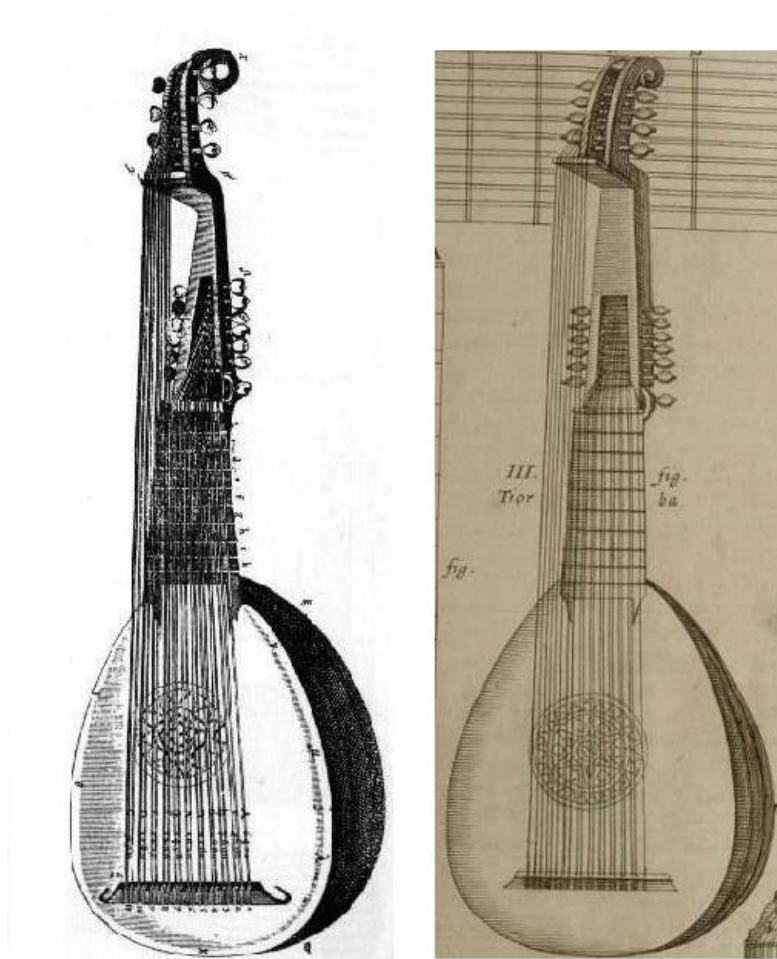
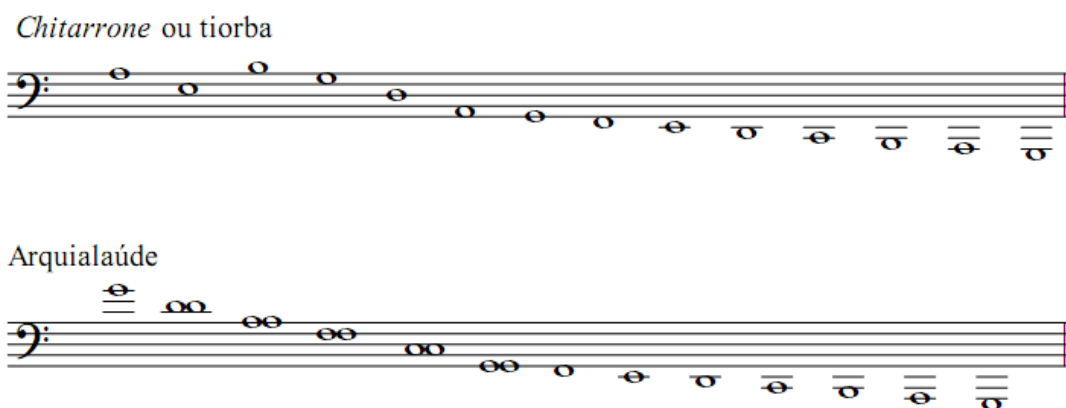


Figura 6-Arquialaúde, segundo Mersenne, e tiorba, segundo Kircher
Fonte: MERSENNE (1636), KIRCHER (1650)

⁶⁰ SPENCER, (1976, p. 413).

Michael Praetorius também confirmou a dificuldade de distinção entre os alaúdes de braço longo, “desde que de ano em ano são apresentadas tantas mudanças e tem se experimentado tanto a propósito deste instrumento, não pode ser escrito nada de definitivo sobre este assunto”.⁶¹

Enquanto para o conhecedor laico, o arquialaúde e a tiorba parecem muito semelhantes devido ao braço longo, para o instrumentista, a diferença é bastante clara. O que de fato determina a diferença entre instrumentos de braço longo são o encordoamento e a afinação. Enquanto o arquialaúde mantém a afinação padrão do alaúde tenor, afinado em sol, acrescido de bordões, o que lhe conferia um total de 13 ou 14 cordas, a tiorba é baseada na afinação do alaúde *discanto*, em lá, e possui a característica afinação reentrante. Os arquialaúdes mantiveram o uso de uma corda simples, a *chanterelle*, mais cinco ordens (cordas duplas) para as cordas dedilháveis (sobre o braço), e poderiam ser duplas ou simples nos bordões. A tiorba sempre teve cordas simples nos bordões e poderiam ser simples ou duplas sobre o braço.



Exemplo 2-Afinação da tiorba e do arquialaúde

O uso desses instrumentos na realização do baixo contínuo também é distinto. A tiorba, possuindo tessitura mais grave e cordas simples, fornece suporte mais sonoro ao acompanhamento do canto e se mescla bem à sonoridade de conjunto de câmara. O arquialaúde, por não ter as duas primeiras cordas afinadas uma oitava abaixo como na tiorba, possui a capacidade mais efetiva de realizar ornamentos melódicos e cadenciais, devido a sua tessitura mais aguda e penetrante.⁶²

⁶¹ PRETORIUS, (1619, p. 52), *apud* CANTALUPI, (1986, p. 18).

⁶² SMITH, (1979, p. 462).

2 A TOCATA E O *STYLUS PHANTASTICUS*

2.1 A tocata italiana no século XVII: Origem e desenvolvimento

Ainda que a característica mais marcante da música do século XVI seja a textura em contraponto de estilo vocal, compositores instrumentistas já apresentavam técnica instrumental sofisticada o suficiente para se adaptarem ao *stile moderno* que viria a ocorrer na virada para o século XVII. Integrava a técnica desses instrumentistas, o uso de acompanhamento triádico em canções, danças e variações, o uso de ornamentação melódica da prática de improvisação, e a escrita polifônica, presente nas intabulações (adaptações para instrumento harmônico) de obras vocais.

Com a emancipação da música instrumental no início do século XVII e o conceito adquirido pelos novos virtuosos, a tocata correspondeu às intenções destes instrumentistas-compositores: o caráter improvisatório e a desobrigação com um esquema formal e textural rígido, possibilitavam não só a demonstração de domínio técnico do *performer*, mas também a capacidade criativo-engenhosa do compositor em dispor os materiais musicais de tal maneira a se tornarem coerentes aos ouvidos de sua audiência. Além disso, com a característica rapsódica⁶³ presente em certas tocatas, os compositores poderiam também demonstrar sua habilidade em mover seus ouvintes para distintos afetos, assim como nos madrigais ditos modernos, do início do século XVII.

No *Syntagma Musicum* (1619), Michael Praetorius definiu a tocata:

A tocata é um preâmbulo ou prelúdio tocado por um organista quando ele acaba de sentar-se ao órgão ou cravo [*Clavicymbalum*], antes de começar o moteto ou fuga [*Fugen*]. Ela é improvisada com simples acordes individuais e figurações, etc. Mas cada um [instrumentista] tem sua própria maneira de executá-la [...]. Em minha opinião, elas são chamadas tocata pelos italianos porque *toccare* significa *tangere*, *attingere* [tocar] e *toccato*, *tactus* [toque]. Os próprios italianos dizem *toccate un poco* significando “toque o instrumento” ou “toque o teclado um pouco”. Então a palavra *toccata* pode muito bem ser referida como um tocar ou dedilhar o teclado.⁶⁴

⁶³ De acordo com o Dicionário Eletrônico HOUAISS, o verbete *rapsódia* significa: “(...) 5. peça musical de forma livre que utiliza melodias, processos de composição improvisada e efeitos instrumentais de determinadas músicas nacionais ou regionais”.

⁶⁴ *A toccata is a preamble or prelude played by an organist when he first sits down at the organ or harpsichord [Clavicymbalum], before he begins a motet or fugue [Fugen]. It is extemporized with simple, individual chords and figurations, etc. But each [player] has his own manner of executing it [...]. In my opinion they are called toccata by the Italians because toccare means tangere, attingere [to touch] and toccato, tactus [touch]. The Italians themselves say toccate un poco meaning “touch the instrument” or “play the keyboard a little.” Thus the word toccata can very well be referred to as touching or fingering of the keyboard.*

Mesmo que as tocatas fossem, em sua maioria, escritas para instrumentos de teclado, é possível especular que a origem dessas composições esteja distante desses instrumentos. Otto Gombosi citou relatos do uso do termo *toccata* mesmo no século XIV, quando o termo apareceu associado à fanfarra tocada em ocasiões festivas por instrumentos de sopro.⁶⁵ Essas tocatas seriam simples floreios improvisados, de maneira a introduzir cerimônias, banquetes, casamentos e outros eventos sociais. Contrariando Praetorius, o autor desvinculou a sua origem das improvisações introdutórias, informando que estas perderam o caráter festivo original, embora ambas possuam função de introdução.⁶⁶ A informação de Willi Apel se assemelha à dada por Gombosi, quando o primeiro afirmou que a tocata “pode ter se originado em um campo diferente, talvez em música para funções festivas, com trompetes e tímpanos apenas adaptando-se mais tarde ao órgão.”⁶⁷ Pode-se incluir nesta adaptação sugerida por Apel, outros instrumentos como o alaúde, a harpa e a viola da gamba, como será visto adiante. Alexandre Silbiger chamou a atenção para a existência de fanfarras para trompete solo intituladas *toccata*, de Girolamo Fantini (1600-1675), publicadas em 1638. Giovanni de Macque (c.1548-1614) sugestivamente intitulou uma de suas tocatas para harpa como *Toccata a modo di trombette*.⁶⁸ Sob a óptica de Apel e Gombosi, pode-se justificar o uso do termo *toccata* na introdução da ópera *L’Orfeo* de Monteverdi, escrita para trompetes e apresentando sonoridade típica de fanfarras.

A partir do conceito de Praetorius, pode-se debater sobre diversos aspectos que permeiam a tocata. Em seu conceito, o teórico alemão restringiu a execução da tocata aos instrumentos de teclado. É possível que isto se deva ao fato de que o repertório de tocatas é significativamente maior para esses instrumentos, ou que o uso de tocatas para outros tipos de instrumentos não era comum na Alemanha daquela época, ou, ainda, que era insignificante ao ponto de não ter sido referenciada. Mas na Itália do começo dos Seiscentos, a tocata também apareceu na literatura para outros instrumentos: o manuscrito *Chigi* (Q VIII 206) da *Biblioteca do Vaticano* contém uma tocata *arpeggiata* anônima, para harpa; Giovanni Maria Trabaci (c.1575-1647), Giovanni de Macque e Ascanio Mayone (c.1570-1627) também

PRAETORIOUS, Michael. *Syntagma Musicum*. Wolfenbüttel: 1619, *apud* KITE-POWELL, J. *Syntagma Musicum III*. (tradução comentada). New York: Oxford University Press, 2004. p. 40.

⁶⁵ Fanfarra: termo usado para designar os floreios, arpejos e escalas improvisados por trompetistas e percussionistas em celebrações e acontecimentos sociais no século XIII e XIV.

⁶⁶ GOMBOSI, Otto. Zur Vorgeschichte der Tokkata. *Acta Musicologica*, Basel, p. 49-53, (April-June, 1934).

⁶⁷ APEL, Willi. *The history of keyboard music to 1700*. Trad. Hans Tischler. Bloomington: Indiana University press, 1997. p. 222. Pode-se incluir nesta adaptação sugerida por Apel, outros instrumentos como o alaúde, a harpa e a viola da gamba.

⁶⁸ SILBIGER, Alexander. Fantasy and craft: the solo instrumentalist. In: BUTT, John; CARTER, Tim. (Ed.). *The Cambridge History of Seventeenth Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p. 456.

produziram tocatas para este instrumento.⁶⁹ Francesco Maria Bassani (?-?), em seu caderno de anotações intitulado *Regole di contrapunto* (c.1620-1622), incluiu uma tocata composta por seu tio, Orazio Bassani (1570-1615), dito *Orazio della viola*, para viola da gamba *alla bastarda*. Nesta mesma referência aparece uma *tocata per b quadro* para viola da gamba, cujo autor é desconhecido.⁷⁰

Na literatura para instrumentos da família do alaúde, ainda no século XVI, o termo *tocata* apareceu pioneiramente em 1536, em obra de Giovanni Antonio Castiglione (c.1484-c.1557) intitulada *Intabolatura de leuto de diversi autori*, para alaúde com afinação renascentista. O autor da tocata no livro de Castiglione é o celebrado alaudista italiano Francesco da Milano (1497-1543), autor de referência no período de ouro do alaúde na Itália. Curiosamente, contradizendo a função introdutória apontada por Praetorius, esta tocata está localizada após um grupo de danças, de onde se pode supor o seu uso como poslúdio. Com o mesmo uso, consta ainda uma *tochata da sonare nel fin del ballo*, de Pietro Paolo Borrono (1490-1563), o que pode ser evidência da utilização da tocata como poslúdio no século XVI.

Muito próximo do verbo *toccare* (tocar, tanger) em italiano, está o verbo *tastare* (apalpar, tocar, tatear, tentar, provar, testar, sondar).⁷¹ Assim, termos como o *tastar*, ou, *tastar de corde* apareceram na publicação de Joan-Ambrosio Dalza (*Intabolatura de lauto libro quarto*. Veneza, 1508), e os termos derivados do verbo *tasteggiare* (dedilhar), *tasteggio*, *tastasa*, *tastata* e *tasteggiata* surgiram no século XVII.⁷² No livro citado de Dalza, constam alguns *tastar de corde con li soi ricercar dietro* (testar das cordas, com seu *ricercar* que segue), o que sugere que o *tastar* foi usado como espécie de prelúdio à composição de maior demanda técnica que seguiria, o *ricercar*. Enquanto o instrumentista verificava a *tastatura* – posição correta (para determinado temperamento) dos trastes móveis de tripa no braço do alaúde – tocando escalas e acordes no *tastar*, poderia fazer ajustes de última hora para uma melhor afinação, e aquecia os dedos para a composição contrapontística que seguiria.⁷³ Na passagem do século XVI para XVII, o termo *toccata* apareceu nas publicações de Giovanni Antonio Terzi (c.1580-1620), Michelangelo Galilei (1575-1631), no manuscrito de Pietro

⁶⁹ NEWCOMB, Anthony. Frescobaldi's Toccatas and Their Stylistic Ancestry. *Proceedings of the Royal Musical Association*, Oxford, v.111, p. 38, 1984.

⁷⁰ PARAS, Jason. *The music for viola bastarda*. HOULE, George; HOULE, Glenna (Ed.). Indiana University Press, 1986. p. 44.

⁷¹ PARLAGRECO, Carlo. *Dizionario Italiano Portoghese* Antonio Vallardi (Ed.). Milão: Aldo Garzanti Editore, 1974. p. 489.

⁷² A versão espanhola do *tastar* pode ser entendida no *tiento* para teclado ou *vihuela*, na obra de compositores quinhentistas espanhóis.

⁷³ *TASTAR DE CORDE*. In: SADIE, Stanley. (Ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001, v.25, p. 118.

Paolo Raimondo, *Libro de sonate diverse* (1601) e no *Libro primo d'intavolatura di lauto* (1611) de Kapsberger. Para o arquialaúde, constam obras de Pietro Paolo Melii (1575-1620) e Alessandro Piccinini.

Percebe-se que a tocata apareceu poucas vezes no vasto repertório para alaúde publicado na Itália do século XVI. Na categoria de composições de forma livre, comuns ao alaúde, a preferência foi por obras intituladas *fantasia* ou *ricercar*, em sua maioria, obras elaboradas com polifonia imitativa.⁷⁴ Victor Coelho e Keith Polk informam que no início do século XVI os termos *ricercar* e *fantasia* muitas vezes se confundiam, como no caso das obras do alaudista e compositor Francesco da Milano.⁷⁵ Esta flexibilidade no uso dos termos *ricercar* e *fantasia* também foi observada por Manfred Bukofzer na obra de Frescobaldi. Para este autor, “o mesmo relaxamento na terminologia pode ser visto em um número de ricercares que poderiam mais apropriadamente ser chamados de *toccata* ou *intonazione*, devido a sua textura não-imitativa.”⁷⁶ Nos exemplos abaixo, tomados de obras de Francesco da Milano pode-se notar esta flexibilidade no uso dos termos.⁷⁷ Nos dois exemplos que seguem, observa-se que ambos fazem uso de escala que se assemelha a um gesto improvisatório nos primeiros compassos.



Exemplo 3 – Tocata. Francesco da Milano, c. 1-5
Fonte: CHIESA (1971)

A fantasia, que a princípio estava associada ao modelo contrapontístico do século XVI, neste exemplo apresenta na parte inicial do discurso, um *exordium* típico de tocatas do início do século XVII:

⁷⁴ SILBIGER, (2005, p. 456). Vale lembrar que o *ricercar* no início do século XVI também poderia ter textura homofônica e apresentar seções com *passaggi*, se aproximando do *tastar de corde* e da tocata.

⁷⁵ COELHO, Victor A.; POLK, Keith. *Instrumental Music*. In: *European Music, 1520-1642*. James Haar, (Ed.). Woodbridge: The Boydell Press, 2006. p. 548.

⁷⁶ BUKOFZER, Manfred. *Music in baroque era: from Monteverdi to Bach*. New York: W.W.Norton, 1947. p. 49.

⁷⁷ CHIESA, Ruggero. *Francesco da Milano: Opere complete per liuto*. v. I. Milano: Edizioni Suvini Zerboni, 1971.



Exemplo 4 - Fantasia XXXIX. Francesco da Milano, c. 1-5
Fonte: CHIESA (1971)

Duas abordagens possíveis e opostas, presentes no *ricercar*, são demonstradas nos exemplos de Francesco da Milano, que seguem. Enquanto a primeira se utiliza de procedimentos imitativos, a segunda apresenta uma seção inicial homofônica com acordes, característica que também se encontra em algumas introduções de tocatas de Kapsberger e Frescobaldi:



Exemplo 5 – *Ricercar* XIX. Francesco da Milano, c. 1-5
Fonte: CHIESA (1971)



Exemplo 6 - *Ricercar* XXIII. Francesco da Milano, c. 1-11
Fonte: CHIESA (1971)

Se no repertório para teclado, a tocata, o *capriccio*, a fantasia e o *ricercar* conviviam lado a lado até boa parte do século XVII, na literatura para a família dos alaúdes, o termo *ricercar* praticamente desapareceu,⁷⁸ e o interesse pela tocata parece surgir com mais frequência na virada do século.

Enquanto o termo *tochata* não era frequente no repertório para o alaúde renascentista, por outro lado, no restrito repertório italiano para tiorba e em um curto espaço de tempo (entre 1604 e 1640), o total de tocatas produzidas por Piccinini, Bellerofonte Castaldi (c.1580- 1649) e Kapsberger soma quantia maior do que a produção de tocatas para

⁷⁸ COELHO, Victor A.; POLK, K. (2006), *loc. cit.*

alaúde da maior parte do século XVI. Este incremento no número de tocatas no final do século XVI até a primeira metade dos Seiscentos se relaciona com a gradativa mudança da estética e do gosto musical, que tendia a incorporar elementos expressivos da *seconda prattica*. Enquanto o *ricercar* e a fantasia estavam próximos à música polifônica da tradição quinhentista, o caráter rapsódico da tocata e a desobrigação com os procedimentos polifônicos davam possibilidade para experimentações idiomáticas mais ousadas, que não se enquadravam na estética polifônica. Ainda que este repertório provavelmente fosse insignificante aos olhos de teóricos do século XVII, para o estudioso moderno é uma rica fonte de pesquisa.

A literatura moderna também vincula a origem e os aspectos da *performance* de tocatas com a música vocal. Quanto ao processo compositivo da tocata, Murray Bradshaw informou que “consistia em tomar a forma e o estilo de uma composição vocal, e por meios de expansão formal e ornamentação, transformá-la em algo totalmente idiomático, e de fato, um estilo de composição para teclado totalmente novo.”⁷⁹ Para o autor, a tradição da tocata veneziana no século XVI e XVII teve origem na entoação dos salmos gregorianos ainda na Idade Média, e considera o desenvolvimento da tocata veneziana como exemplo da emancipação da música instrumental, de sua origem vocal. Essa emancipação não ocorreu de maneira brusca, e os exemplos fornecidos pelo autor ilustram o quão gradual foi o processo. A primeira observação importante se dá na estrutura binária da melodia, resultante da sequencia de recitação-cadência mediante, e recitação-cadência final:



Exemplo 7 – Salmo Gregoriano, Tom VIII G, Anônimo
Fonte: BRADSHAW (1988)

Melodias com tal configuração foram usadas para recitar um salmo completo. Os cantores adicionavam outras notas na cadência final e estendiam a única nota cantada com repetição, na recitação (no caso a nota *do*), para que se adaptassem de acordo com os diversos tamanhos dos salmos a serem cantados. Já no final do século XV, essas melodias foram harmonizadas para quatro vozes conforme a estética vigente, procedimento que mais tarde foi

⁷⁹ BRADSHAW, M.C. The Influence of Vocal Music on the Venetian Toccata. *Musica Disciplina*, Middleton, v.42, p. 157, 1988.

chamado de *falsobordone*. No exemplo abaixo, a recitação apresenta tríades homofônicas em estado fundamental e notas ornamentais foram adicionadas nas cadências. As notas do salmo estão marcadas com um *x* no soprano:

Recitation Mediant Cadence

Di - xit Do-mi-nus Do-mi - no me - - - - o:

Di - xit Do-mi-nus Do-mi - no me - - - - o:

Di - xit Do-mi-nus Do-mi - no me - - - - o:

Di - xit Do-mi-nus Do-mi - no me - - - - o:

Recitation Final Cadence

Se - de a dex - tris me - - - - is.

Se - de a dex - tris me - - - - is.

Se - de a dex - tris me - - - - is.

Se - de a dex - tris me - - - - is.

Exemplo 8 – *Falsobordone* Anônimo, tom VIII
 Fonte: BRADSHAW (1988)

Esses *falsobordoni* estiveram em voga até o final do século XVI, quando ornamentos gradativamente foram adicionados. Exemplos desses *falsobordoni* ornamentados foram publicados por Giovanni Luca Conforti (1560-1608), intitulados *Salmi passeggiati*, para voz e contínuo. Publicados em Roma em três edições (1601, 1602 e 1603), essas composições guardam aspectos do *falsobordone* polifônico do século XVI, enquanto se adaptou às

novidades estilísticas da virada do século. No exemplo que segue, pode-se observar a reminiscência do *falsobordone* para quatro vozes no uso dos blocos de tríades em posição fundamental e na ornamentação das seções cadenciais. Como novidade, a redução da polifonia para uma textura monódica e o princípio da ornamentação também na primeira recitação. Os ornamentos se configuram em verdadeiras *passaggi* em colcheias. As notas do salmo poderiam ser salientadas pelo músico acompanhador, como no exemplo abaixo, marcadas com *x*:

The musical score is divided into two systems. The first system is labeled 'Soprano Recitation' and '105'. The Soprano part has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are 'Si - cut e - - - rat in prin - ci - pi - o,'. The Basso continuo part has a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of one flat. It features a series of chords, some marked with an 'x' above them, indicating specific notes to be emphasized. The second system is labeled 'Mediant Cadence' and '110'. The Soprano part continues with the lyrics 'et, _____ nunc, _____ et, _____'. The Basso continuo part shows a cadence with a final chord marked with an 'x'.

Exemplo 9a – *Falsobordone* ornamentado sobre tom VIII^G.
Conforti (*Salmi Passeggiati*, 1601)
Fonte: BRADSHAW (1988)

per, —

115 Recitation

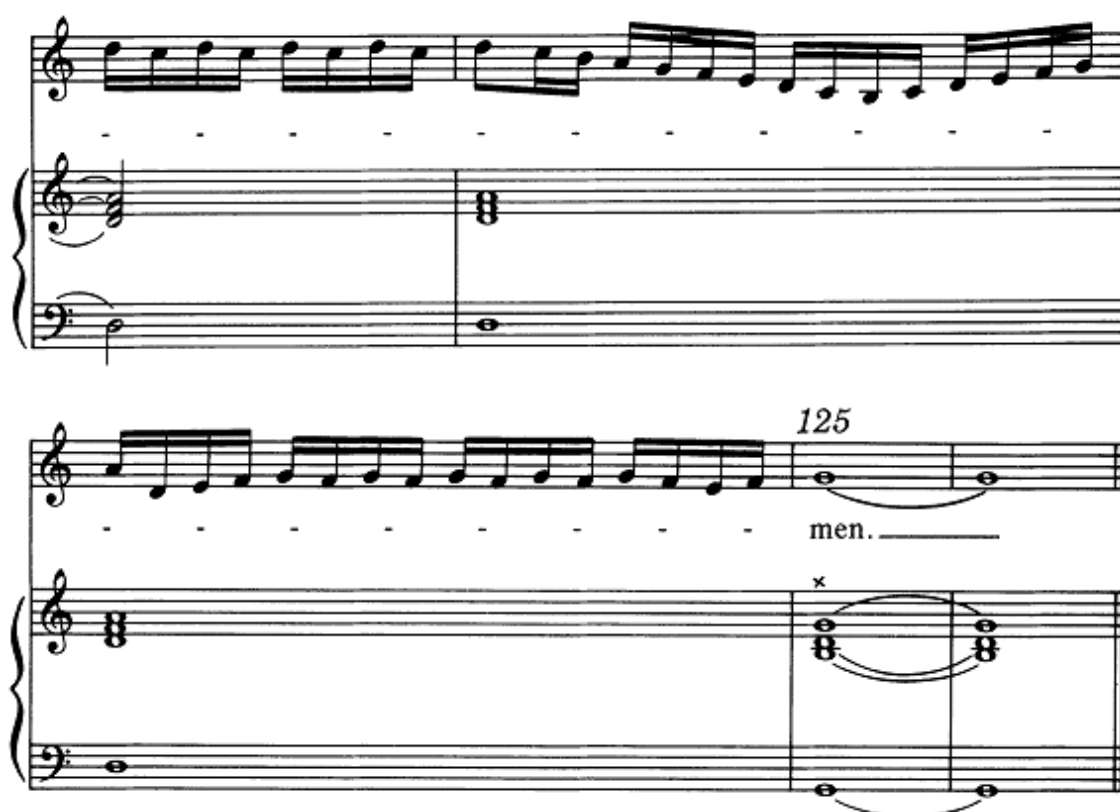
et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum.

Final Cadence

120

A - - - - -

Exemplo 9b – *Falsobordone* ornamentado sobre tom VIII^G.
 Conforti (*Salmi Passeggiati*, 1601)
 Fonte: BRADSHAW (1988)



Exemplo 9c – *Falsobordone* ornamentado sobre tom VIIIG.
 Conforti (*Salmi Passeggiati*, 1601)
 Fonte: BRADSHAW (1988)

Próximos aos *falsobordoni* ou *salmi passeggiati* estavam os *falsobordoni* instrumentais. O organista e compositor espanhol Antonio de Cabezón (c.1510-1566) escreveu vários exemplos que eram tocados entre os versos dos salmos. Alguns mantinham a estrutura exata do salmo gregoriano; outros, devido à ornamentação da melodia, camuflavam tanto a estrutura binária original quanto as próprias seções de recitação-cadência. Como obra instrumental, as ornamentações melódicas tinham características idiomáticas do teclado, de maneira diferente aos *salmi passeggiati* cantados.⁸⁰ Para Bradshaw, “as características estilísticas de tais composições – a linha do baixo movendo-se em intervalos de quarta ou quinta, blocos de tríades na posição fundamental, a velada melodia e forma binária do salmo gregoriano – foram todas tomadas pela tocata veneziana.”⁸¹ O desenvolvimento da tocata teria ocorrido em três passos: o primeiro foi o aparecimento da nova escrita baseada na ornamentação dos salmos gregorianos e no uso da técnica do *falsobordone*; o segundo, provavelmente em torno de 1570, foi a inserção do *ricercar* ou outra estrutura imitativa ao

⁸⁰ BRADSHAW, (1988, p. 163).

⁸¹ *Ibid.*, p. 166.

que era conhecido como *toccata*, o que a expandiu em forma e estilo.⁸² O terceiro passo, ocorrido entre 1580-1590, foi, entre outros, a inclusão de novo estilo de escrita motívica juntamente com o então conhecido estilo tocata.⁸³ A escrita motívica então poderia se desenvolver a partir do uso de simples ornamentos escritos por extenso, de padrões motivicos tradicionais e outros mais irregulares, em termos de intervalos usados. Tal escrita também se observa em Frescobaldi, Michelangelo Rossi e nas tocatas para alaúde de Kapsberger.⁸⁴ As características idiomáticas dos instrumentos foram introduzidas na tocata a partir da década de 1590 e o ideal vocal foi sendo esquecido: o número de vozes já não era mantido, saltos impossíveis para a voz e a variação da amplitude melódica indicavam que essas obras não estavam mais subjugadas às limitações naturais da voz. O ideal barroco de romper com o equilíbrio e ordem renascentista também influenciou essa geração de compositores, que tornaram a composição mais espontânea e desobrigada em relação à forma binária da recitação. Tais características, segundo Bradshaw, estão presentes nas obras de Annibale Padovano (1527-1575), Andrea Gabrieli (1533-1585) e Claudio Merulo (1533-1604).

John Walter Hill descreveu o que ele considerou as cinco seções características das tocatas de Claudio Merulo: (1) tríades ornamentadas; (2) figurações ornamentais com variedade rítmica e contornos amplos; (3) contraponto imitativo; (4) dissonâncias e cromatismos; (5) retorno das figurações ornamentais como *clímax*. Hill propôs a idéia de que, vistas de outra maneira, essas seções contrastantes foram consideradas como cinco maneiras distintas de trazer variedade a composições com um subjacente estilo madrigal, concebidas para quatro ou cinco vozes, usando diminuições padronizadas ou não. Sendo as seções vistas dessa maneira, um ponto de origem para a emergência das tocatas para teclado seria a prática comum no século XVI e XVII, de se tocar madrigais ou motetos em instrumentos polifônicos, com a adição de figurações de características idiomáticas e diminuições.⁸⁵ O autor concluiu que nesta visão, as tocatas de Merulo seriam como madrigais ornamentados, que nunca foram

⁸² Segundo Willi Apel, Andrea Gabrieli foi um dos responsáveis pela inserção da seção imitativa entre os extremos de caráter improvisatório. Vide APEL, Willi. *The History of keyboard music to 1700*, p.222.

⁸³ BRADSHAW, (1988, p. 167). Existiam, segundo o autor, outros três tipos de tocata durante a renascença: fanfarras, tocatas para alaúde e obras cromáticas.

⁸⁴ Em Frescobaldi, vide GUIDO, (2007, p. 182), em Kapsberger, COELHO, Victor A. Authority, Autonomy, and interpretation in seventeenth-century Italian lute music. In: COELHO, Victor A. (Ed.). *Performance on lute, guitar and vihuela*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. p. 133.

⁸⁵ HILL, John W. *Baroque Music: Music in Western Europe, 1580-1750*. New York: W.W. Norton & Company, Inc. 2005. p. 57. Ver também SILBIGER, A. From madrigal to toccata: Frescobaldi and the *seconda prattica*. In: KNOWLES, J. (Ed.). *Critica Musica: Essays in honour of Paul Brainard*. Amsterdam: Gordon&Breach, 1996, p. 403-428.

cantados ou tiveram textos adicionados.⁸⁶ Esta visão da tocata como paralelo estético do madrigal também é compartilhada por Paul Collins, ao se referir às tocatas de Frescobaldi:

‘Madrigais modernos’ devem ser o modelo para o tecladista neste estilo de tocar ‘con affetti cantabili’, no qual o performer busca expressar o afeto essencial de uma passagem musical sem texto, de uma maneira análoga a capturar ‘o significado das palavras’ no madrigal. As tocatas são, de fato, madrigais sem palavras, o objetivo do estilo de Frescobaldi, ou a ‘maneira’ de tocar ou compor com a expressão musical intensificada, ao invés de uma mera demonstração de habilidade digital.⁸⁷

Tanto Hill quanto Collins levaram em conta as informações que constam nos *avvertimenti* (advertências) do *Libro secondo* de tocatas (1627, revisado em 1637) de Frescobaldi, no qual o compositor “esboça também, sob forma de indicações práticas de execução, os aspectos teóricos da *seconda prattica* onde esta [a teoria] não tinha alcance.”⁸⁸ No primeiro item dos *avvertimenti*, o tecladista alerta para que suas tocatas sejam abordadas com a concepção rítmica observada nos madrigais modernos, de acordo com o afeto ou o sentido das palavras:

Primeiramente, essa maneira de tocar não deve estar submissa ao compasso, como vemos usar-se nos Madrigais modernos: estes, embora sejam difíceis, podem-se ajudar por meio do compasso, tornando-o ora languido, ora veloz, e sustentando-o por fim no ar segundo os seus afetos, ou sentido das palavras.⁸⁹

Quando Frescobaldi informou que a execução da tocata não deveria estar submissa ao compasso, instruiu o leitor a não assumir pulso rígido, mas sim conduzi-lo lentamente ou

⁸⁶ Kapsberger, em seu *Libro terzo* de tablaturas para tiorba apresenta os madrigais *Com'esser puó, à 5, passeggiato* e *Ancidetemi pur, à 4, passeggiato*, de Carlo Gesualdo (1566-1613) e Jacob Arcadelt (1507-1568) respectivamente. Vide OSTUNI, Pierluigi. *Il chitarrone 'col suono solo'*[...] Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2004. p. 284.

⁸⁷ ‘Modern madrigals’ are to be the model for the keyboardist in this style of ‘con affetti cantabili’ playing, in which the performer seeks to express the essential affect of a textless musical passage in a manner analogous to capturing ‘the meaning of the words’ in a madrigal. The toccatas are, in effect, wordless madrigals, the goal of Frescobaldi’s style, or ‘maniera’ of playing or composing being heightened musical expression, rather than the mere demonstration of digital skill. COLLINS, Paul. *The Stylus Phantasticus and Free Keyboard Music of the North German Baroque*. Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 2008. p. 78.

⁸⁸ GUIDO, Massimiliano. La regola que si torce: alla ricerca del concetto di forma nella toccata del primo Seicento. In: BORIO, G.; GENTILI, C. (Ed.) *Espressione, Forma, Opera. Storia dei Concetti Musicali (Terminologia dell’Estetica Musicale)*. Roma: Carocci Editore, 2007, p. 180.

⁸⁹ *Primieramente; che non dee questo modo di sonare stare soggetto à battuta, come ueggiamo usarsi nei Madrigali moderni, i quali quantunque difficili si ageuolano per mezzo della battuta portandola hor languida, hor ueloce, e sostenendola etandio in aria secondo i loro affetti, ò senso delle parole.* FRESCOBALDI, G. *Avvertimenti, Toccate e partite d'intavolatura di cembalo, libro primo* (1637) apud DARBELLAY, E. Liberté, variété et ‘affetti cantabili’ chez Girolamo Frescobaldi. In: *Revue de Musicologie*, T.61e, n. 2e, p. 201, 1975. Ver também Anexo I, p. 126, tradução dos *avvertimenti* (1637).

às vezes rapidamente, ou, ainda, até retendo-o, “sustentando-o no ar.” Silbiger provavelmente tinha essa advertência em mente quando entendeu que

Ainda que o estilo das tocatas de Frescobaldi seja arraigado em improvisações de teclado sobre madrigais polifônicos, ele provavelmente está se referindo aqui mais as novas monodias, tais como aquelas do *Nuove Musiche* de Caccini, os madrigais que, Caccini disse, eram para serem cantados livremente de acordo com os afetos das palavras.⁹⁰

De fato Caccini, no prefácio ao leitor do *Le Nuove Musiche* (1602), salientou a importância do afeto inerente ao conceito das palavras, bem como a inobservância de pulso rígido na interpretação de suas árias e madrigais:

[...] assim, tanto nos madrigais quanto nas árias, sempre procurei a imitação do conceito da palavra, procurando aquelas notas mais e menos afetuosas, segundo seus sentimentos, e que particularmente tivessem graça [...] Adveio que de nobre maneira seja assim denominada por mim aquela, que se usa sem submeter-se à métrica ordenada, fazendo-se muitas vezes o valor das notas menos da metade, segundo os conceitos das palavras, donde nasce, pois, aquele canto em *sprezzatura*, de qual se falou [...].⁹¹

Aplicado para a arte e para o comportamento esperado de cortesão no século XVI, o termo *sprezzatura* apareceu primeiramente no *Il libro del Cortegiano* (1528) de Baldassare Castiglione (1478-1529). Ao sugerir que se deveria evitar a afetação, Castiglione, definiu o termo como “certa despreocupação oculta em toda a arte, e faz com que, o que alguém diz ou faz, parecer sincero e sem esforço, de onde surge a graça.”⁹² Caccini, que provavelmente conheceu o termo nos escritos de Castiglione, entendeu que essa negligência poderia estar no trato do contraponto, quando dissonâncias ocorrem na voz sobre nota do baixo contínuo, ou no tratamento rítmico que não era submetido à métrica regular. O cantor reforçou o uso dessa negligência quando se referiu novamente ao tratamento rítmico, como em exemplo do madrigal *Deh, dove son fuggiti*, para o qual em determinados trechos, sugeriu a interpretação *senza misura*, ou seja, sem regularidade rítmica, característica do ato da fala.

⁹⁰ For all that Frescobaldi's toccata style is rooted in keyboard improvisations on polyphonic madrigals, He probably is referring here more to the new monodies, such as those in Caccini's *Le nuove musiche*, the madrigals of which, Caccini said, were to be performed freely according to the affects of the words. SILBIGER, (2005, p. 457)

⁹¹ [...] così ne madrigali come nelle arie ho sempre procurata l'imitazione dei concetti delle parole, ricercando quelle corde più, e meno affetuse, secondo i sentimenti di esse, e che particolarmente havessero grazia [...] avvenga che nobile maniera sia così appellata da me quella, che va usata senza sottoporsi a misura ordinata, facendo molte volte il valor delle note la metà meno, secondo i concetti delle parole, onde ne nasce quel canto poi in *sprezzatura*, che si è detto [...] CACCINI, Giulio. *Le Nuove Musiche*. Firenze, 1602, p. 10-20.

⁹² CASTIGLIONE, B. *The book of the Courtier*. London: Penguin, 1967. p. 66-68.

Para Paul Collins, “o termo *sprezzatura*, ou ‘negligência astuta’, era usado por Caccini para se referir à licença que cantores deveriam empregar realizando ornamentos expressivamente, e invariavelmente implicava uma abordagem flexível do pulso.” Aproximando esse conceito com a execução das tocatas de Frescobaldi, Collins informou que “ainda que sua associação original seja com a prática vocal, tal conceito, entretanto, captura aptamente o espírito do prefácio ao seu *Il libro primo* [de Frescobaldi], um volume no qual era suposto que os tecladistas ‘falassem’ expressivamente ‘em notas’”.⁹³

Darbellay, ao discutir esse item dos *avvertimenti*, vinculou os “madrigais modernos”, nas palavras de Frescobaldi, com as informações de *performance* providas por Monteverdi no madrigal do Livro VIII (1638) *Non havea Febo ancora* em que as seções extremas deveriam seguir o “*tempo della mano*”. A seção central, o *Lamento della Ninfa*, deveria ser cantando ao “*tempo dell’affetto dell’animo, e non a quello della mano*”, ou seja, com o tempo determinado pelo afeto da alma, e não o tempo do gesto da mão, como do regente de coro.

Complementando a idéia de Frescobaldi, Darbellay ainda citou o prefácio ao livro de caprichos (1624), no qual “evocando as ‘*cose, che non paressero regolate, con l’uso del contrapunto*’, ele se refere à necessidade de descobrir seus afetos para traduzir a expressão e para o prazer dos ouvidos”. Darbellay também sugeriu que as “coisas não regradas com o uso do contraponto” seriam as liberdades de escrita em relação ao contraponto severo, como as dissonâncias, as resoluções excepcionais, certos cromatismos extremos e mesmo as seções em escrita livre do “estilo tocata” (virtuosístico). Como consequência, deveriam seguir o *tempo dell’affetto dell’animo*, ou anacronicamente, nas palavras de Darbellay, um “*rubato frescobaldiano*”.⁹⁴

Conforme Guido, essa concepção rítmica particular “faz com que a passagem específica assuma uma espacialidade própria, segundo princípios que não são gerais, mas ligados a motivos internos.” Este autor ainda alertou que não se deve pensar em uma “anarquia composicional, que se reflete em uma execução largada ao próprio arbítrio”, mas sim, numa “concepção plástica do tempo”.⁹⁵

Silbiger estabeleceu diferenciação da influência da música vocal na forma livre:

Mas, se as tocatas de Frescobaldi parecem ser respostas do teclado à monodia contemporânea, os prelúdios de Buxtehude podem ser vistos como reflexos de formas vocais mais tardias: a moda recente da sequência recitativo-ária. O drama das seções livres volúveis assim como sua função

⁹³ COLLINS, (2008, p. 78).

⁹⁴ DARBELLAY, (1975, p. 213-216).

⁹⁵ GUIDO, (2007, p. 181).

preparatória tem muito em comum com aquela do recitativo operístico, enquanto as extensas fugas estáveis, com seus afetos mais fixos, atuam similarmente às árias.⁹⁶

A reflexão de Silbiger demonstra a influência da música vocal que era praticada no contexto da produção das tocatas e demais formas livres: se as tocatas de Frescobaldi, e por proximidade, de Kapsberger, estavam mais próximas do emergente estilo recitativo e dos modernos madrigais (entenda-se aqui, madrigais da *seconda prattica*), assim como as tocatas de Johann Jakob Froberger (1616-1667) e os prelúdios de Dietrich Buxtehude (1637-1707) estariam mais próximos do par recitativo-ária, em evidência na segunda metade do século XVII.

Para o instrumentista moderno interessado na execução de tocatas do século XVII, os *avvertimenti* de Frescobaldi são esclarecedores, tendo em vista que tanto as partituras quanto as tablaturas, como era comum naquele contexto, eram desprovidas de qualquer indicação para interpretação. Para o musicólogo italiano Luigi Tagliavini,

A aparente notação precisa da tocata italiana é enganosa, pois ela, também, é de fato apenas aproximada. O papel do instrumentista nesta música nunca é, portanto, simplesmente de ‘reproduzi-la’; ele tem que adicionar seu capricho, virtuosismo técnico e inventividade para dar forma definida ao esboço oferecido pelo texto.⁹⁷

Era esperado que o instrumentista durante o ato da *performance* participasse na composição. O compositor contava previamente com a habilidade e sensibilidade do intérprete para dar o sentido musical, ou o afeto adequado a determinado trecho, quando a notação musical naquele contexto, seja em partitura ou tablatura, não possuía meios para tal. A composição não terminava quando escrita no papel, mas de certa forma, o processo era levado adiante no momento da *performance*, por intermédio do instrumentista.

A função do instrumentista em relação à tocata encontrou paralelo com o papel do cantor no recitativo. No aspecto relacionado com a prática da execução e não com o processo composicional, Richard L. Crocker sugeriu que “a tocata pode ser vista como a contrapartida

⁹⁶ *But if Frescobaldi's toccatas appear to be the keyboard responses to contemporary monodies, Buxtehude's preludes can be seen as reflections of later vocal forms: the newly fashionable recitative-aria sequence. The drama of the mercurial free sections as well as their preparatory function has much in common with that of operatic recitative, whereas the extended, stable fugues, with their more fixed affects, play a role similar to arias.* SILBIGER, (2005, p. 458).

⁹⁷ *The apparently precise notation of the Italian toccata is deceptive, for it, too, is really only approximate. The role of the player in this music is never, therefore, simply to 'reproduce' it; he has to summon up his caprice, technical virtuosity and inventiveness to give definite form to the sketch offered by the text.* TAGLIAVINI, Luigi F. The art of ‘not leaving the instrument empty’: comments on early Italian harpsichord playing. (Trad. Barbara Sachs). *Early Music*, v. 11, n. 3. p. 306, Jul. 1983.

instrumental do recitativo, dependente, como no recitativo, da habilidade e da persuasão do performer.”⁹⁸

Massimiliano Guido, ao refletir sobre a problemática da “forma” na tocata frescobaldiana, notou o cuidadoso trato das matrizes de imprensa em suas publicações, o que demonstra a importância que o autor dava ao texto escrito e, segundo este autor, a idéia de *opus perfectum et absolutum*.

Por outro lado, o próprio Frescobaldi recorda que os afetos – portanto a essência mais profunda da própria música – somente “soando aparecem” e que não é, portanto, possível concebê-la e compreendê-la se não no ato da execução, quando aquele que se senta ao teclado pode ou mesmo deve, manipular o material musical, chegando até a causar alterações substanciais na estrutura.⁹⁹

Para Newcomb, mesmo partindo do pressuposto que a tocata descende de práticas improvisatórias, as tocatas do *Libro primo* (1615) de Frescobaldi “não são improvisadas, mas foram cunhadas em placas de cobre a um custo considerável”. Para este autor, tais tocatas “foram apresentadas como modelos do que a tocata poderia ser, não como uma transcrição de improvisação”.

Este autor ainda observou o fato de que

[...] todas as bem documentadas práticas improvisatórias dependem de códigos altamente padronizados e limitados, que indicam que tipo de coisa ocorre e aonde. O adjetivo ‘improvisatório’, ao contrário de ser um pólo oposto a ‘composto’ ou ‘continuamente lógico e trabalhado’, deve melhor ser visto como a identificação de um modelo estético no qual a impressão de espontaneidade, de expressão artística irrefletida, é proeminente.¹⁰⁰

Collins questionou se as tocatas de compositores italianos do século XVII devem ser consideradas improvisações bem pensadas e trabalhadas, ou composições detalhadamente escritas com a intenção de soarem improvisadas.¹⁰¹ Como resposta, Collins citou Barker,¹⁰²

⁹⁸ CROCKER, Richard L. *A History of Musical Style*. New York: Dover Publications, Inc. 1986. p. 244.

⁹⁹ *Dall'altra, è Frescobaldi stesso a ricordare che gli affetti, quindi l'essenza più profonda della propria musica, solo “sonando appariscono” e che non è pertanto possibile concepirli e intenderli se non nell'atto esecutivo, dove chi siede alla tastiera può, anzi deve, manipolare il materiale musicale, sino a giungere a sostanziali alterazioni della struttura.* GUIDO, (2007, p. 183).

¹⁰⁰ [...] all well documented improvisational practices rely on highly standardized and limited codes for what kind of thing goes where. The adjective ‘improvisatory’, rather than being an opposite pole to ‘composed’ or ‘continuously logical and worked out’, might better be seen as identifying an aesthetic model in which the impression of spontaneity, of unreflective artistic utterance, is prominent. NEWCOMB, *op. cit.*, p. 29-30.

¹⁰¹ COLLINS, *op. cit.* p. 77.

¹⁰² BARKER, Naomi J. *Analytical Issues in the Toccatas of Girolamo Frescobaldi*. Tese (Doutorado em Música) – Royal Holloway and Bedford New College, University of London, Londres, 1995, *apud* COLLINS, (2008, p. 77).

cuja tendência seguiu a segunda opção, dado o desenvolvimento motivico e a manipulação dos modos na tocata frescobaldiana, entendendo que os *avvertimenti* eram importantes auxílios interpretativos para a tarefa de (re)criar o sentido de espontaneidade nesse repertório. Barker ainda sugeriu a possibilidade de que o material musical resultante da habilidade de Frescobaldi em improvisar, compara-se a obra completamente trabalhada e cuidadosamente concebida, ou que o fato de que as tocatas do repertório frescobaldiano foram ao menos parcialmente pré-concebidas e improvisadas a partir do material resultante. No caso das tocatas de Kapsberger para tiorba torna-se arriscado tentar inferir se suas tocatas são improvisações escritas ou obras concebidas em mínimos detalhes, tendo em mente que tanto seções de contraponto imitativo quanto seções de figurações idiomáticas e de *passeggi* eram comumente improvisadas por músicos do século XVII e XVIII.

2.2 Observações sobre as tocatas de Kapsberger

As tocatas de Kapsberger para tiorba possuem seções que podem ser associadas a gestos puramente mecânicos irrefletidos, possíveis frutos de improvisação, ou ao menos, derivado deles. Um bom exemplo é a *Toccata terza (Libro quarto, 1640)*, em que a obra na íntegra é caracterizada pelo uso de figurações ornamentais, *passeggi* e efeitos idiomáticos característicos da tiorba e seu novo estilo de execução, como o *strascino*. Se fossemos considerar a idéia de *opus perfectum* a partir da recorrência ou desenvolvimento de materiais que proporciona unidade ao todo, poderíamos citar a *Toccata quinta (Libro terzo, 1626)*, na qual o motivo melódico em sextina é recorrente na maior parte da obra, e, após seção de dança em compasso ternário, é retomado, provendo unidade à tocata. Outro exemplo na mesma publicação é a *Toccata seconda*, em que o motivo *ré-mib-ré* apresentado no *exordium* (ex.10a) é reutilizado e transformado na construção da *canzona*, a seção imitativa central (ex. 10b):



Exemplo 10a-Tocata *Seconda*. Kapsberger (*Libro terzo*, 1626), c. 1-4



Exemplo 10b-Tocata *Seconda*. Kapsberger (*Libro terzo*, 1626), c.26-28

Em relação ao cuidado ou não com as matrizes para prensagem, esta observação não se torna argumento suficiente para qualificar as tocatas de Kapsberger como obra perfeita e acabada ou como meras improvisações, pois suas publicações não foram realizadas pelo próprio compositor, mas por seus companheiros das academias os quais as providenciaram, a partir da coleta de seus manuscritos.

Conforme Coelho, livros publicados contém texto oficial que era, na maioria dos casos, aprovado pelo compositor. Sobre a obra de Kapsberger, este autor informou em uma nota que apenas o *Libro quarto* (1640) não deve ter representado as intenções originais do compositor. Os argumentos para isso seriam que o livro já estava pronto para publicação em 1633 e sete anos se passaram antes da sua publicação; apenas uma cópia desse livro sobreviveu; não existem concordâncias entre essa publicação e fontes manuscritas, e ainda que seria perceptível um segundo impressor a partir da página 41.¹⁰³

Não se sabe até que ponto Kapsberger participou destas publicações, aconselhando o editor, ou fazendo correções ou revisões no texto musical a ser publicado. Ao contrário de seus contemporâneos Alessandro Piccinini, que teve suas obras publicadas com tratamento editorial cuidadoso que incluiu uma errata, e Bellerofonte Castaldi, que pessoalmente gravou as matrizes para impressão, as publicações de Kapsberger não parecem ter sofrido o mesmo tratamento editorial. Por outro lado, tal constatação traz a possibilidade de maior proximidade

¹⁰³ COELHO, (1997, p. 133).

entre as publicações de Kapsberger e as versões manuscritas coletadas, mais próximas da intenção do compositor, mesmo que essa intenção seja específica para um determinado contexto ou *performance*, nesse caso, no ambiente acadêmico.¹⁰⁴ Tendo isso em mente, pode-se sugerir que as publicações dos livros de Kapsberger para tiorba possam ser vistas como versão intermediária entre manuscrito e uma possível versão definitiva.

Victor Coelho, ao analisar tocatas para alaúde de Kapsberger, apontou o uso de motivos cromáticos como forma de promover o desenvolvimento musical e dramático através da expansão e reutilização dos mesmos em vozes distintas, de maneira similar ao que ocorre em tocatas de Frescobaldi. Mas este autor informou que este recurso foi usado “na ausência de figurações contrastantes”, para causar movimento e tensão dramática em tocatas cromáticas.¹⁰⁵ Na publicação de 1997, Coelho salientou o papel da variação com função pedagógica e como procedimento composicional, presente não só nas obras compostas sobre *bassi ostinati* (*romanescas, chaconas, passacagli, Aria di Fiorenza, folia, ruggiero*, etc), mas também nas tocatas. O autor não demonstrou tal procedimento em uma tocata para tiorba, utilizando-se de tocata para alaúde, a *Toccata prima* da publicação de 1611, como exemplo do uso da variação motívica. Não faltavam figurações contrastantes disponíveis ao tiorbista-compositor, tendo em mente a diversidade de possibilidades idiomáticas peculiares daquele instrumento, cuja afinação não privilegia a textura contrapontística.¹⁰⁶

Diante da dificuldade de se classificar as tocatas de Kapsberger como obras cuidadosamente concebidas ou fruto de gestos espontâneos ou irrefletidos de um instrumentista virtuose, é mais prudente observarmos suas tocatas como “exemplos do que a tocata poderia ser”, na qual a impressão de espontaneidade só aparece através da sensibilidade e interferência do executante conhecedor dessa ‘*maniera*’ de execução.

Ao discutir sobre as tocatas de Frescobaldi, Silbiger comentou que “assim como as monodias contemporâneas, as tocatas podem focar em conceitos diferentes.”¹⁰⁷ Como exemplos, o autor citou peças do *Secondo libro di toccate* (1637), em que uma tocata para cravo pode começar com “lágrimas amargas” (*Toccata prima*), outra com “doces suspiros” (*Toccata undecima*). Na mesma publicação, as tocatas para o órgão podem ainda apresentar

¹⁰⁴ COELHO, (1997, p. 111). Segundo Coelho, manuscritos representam a intenção musical do instrumentista-compositor em um determinado contexto, pois “capturam”, ou “congelam” aspectos de uma *performance* específica no tempo.

¹⁰⁵ COELHO, Victor A. Frescobaldi and the lute and Chitarrone Toccatas of “Il Tedesco della Tiorba”. In: SILBIGER, Alexander. (Ed.) *Frescobaldi Studies*. Durham: Duke University Press, 1987. p. 150.

¹⁰⁶ Vide capítulo 1.3.2, p. 24. Também COELHO, (1997, p. 129).

¹⁰⁷ SILBIGER, Alexander. Fantasy and craft: the solo instrumentalist. In: BUTT, John; CARTER, Tim. (Ed.). *The Cambridge History of Seventeenth Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p. 457.

outro conceito, retirado de uma determinada característica idiomática do instrumento, como o poder de sustentação de notas graves, no uso de notas pedais que suportam “uma rede estática de vozes flutuantes e harmonias”. Um bom exemplo do uso deste procedimento é a *Toccata cromatica per l’elevazione*, publicada no em 1635 no *Fiori Musicali*. Este tipo de tocata de função litúrgica apresenta densa textura de vozes que se movem lentamente, conectadas às cadeias de suspensões, dissonâncias frequentes com intervalos aumentados e diminutos, falsas relações e progressões harmônicas estranhas.¹⁰⁸ Essas seriam as características que segundo Silbiger, conferiam a obras deste tipo uma “aura de outro mundo”. Some-se a estas características, o jogo de expectativas causado pelas cadências interrompidas. A respeito do título e da função a que serviam, essas tocatas eram concebidas para serem executadas no ponto culminante da missa – a consagração – no qual, representativamente, o pão se torna o corpo e o vinho o sangue de cristo.¹⁰⁹ Não parece ousado associar neste contexto as dissonâncias, harmonias estranhas, o efeito meditativo provido pelas notas pedal e a resultante “aura de outro mundo”, com a tensão do momento mágico representado pelo processo alquímico da transformação da matéria, na consagração. O resultado sonoro desses procedimentos poderia intensificar a emoção, o fervor espiritual e a devoção dos fiéis.

Esse tipo de procedimento e sua “aura misteriosa” estavam presentes em outras tocatas, mesmo que não tivessem o termo *elevazione* em seus títulos. Conforme Silbiger, essas “poderiam bem ser usadas para o mesmo propósito ou propósito relacionado; algumas são chamadas de ‘Durezze e ligature’ (dissonâncias e suspensões), ‘Consonanze stravagante’ (harmonias estranhas) e, em fontes espanholas, ‘Falsas’”.¹¹⁰

Um exemplo deste tipo é fornecido por Kapsberger, adaptando o procedimento às características idiomáticas da tiorba. Victor Coelho sugeriu que “as harmonias lentas e escuras da Tocata *Arpeggiata* (*Libro primo*, 1604) devem também ter um paralelo na Tocata VIII (*Libro secondo*, 1637) de Frescobaldi, feita de ‘dissonâncias e suspensões’”.¹¹¹ Ciente do poder de sustentação dos bordões e da característica efêmera das notas dedilhadas no braço da tiorba (como nas notas do cravo), Kapsberger resolveu o problema usando os bordões como notas-pedal, associado à técnica do arpejo, de maneira a não deixar vazio instrumental, como será visto no capítulo 2.4.2.

¹⁰⁸ SILBIGER, (2005, p. 466).

¹⁰⁹ LINCOLN Harry B.; BONTA Stephen. *Study scores of Historical Styles*, v. I. New Jersey: Prentice-Hall, 1987. p. 313.

¹¹⁰ SILBIGER, *op. cit.*; *loc. cit.*

¹¹¹ COELHO, (1987, p. 146).

O repertório de tocatas para tiorba de Kapsberger, então, fornece exemplos de tratamentos diversos da tocata. Observam-se tanto tocatas de aparente seção única, nas quais o limite das seções não está claro, como também tocatas com três, quatro ou cinco seções mais claramente delimitadas. As seções imitativas no estilo *ricercar*, fantasia ou *canzona* podem fazer parte da tocata, tanto na seção central quanto também na última seção, mas raramente na seção inicial. Seções em ritmo ternário de danças como a *corrente* ou a galharda, também podem estar presentes. Esse procedimento, desde o *Libro primo* (1604) de Kapsberger, encontrou relação na produção de Frescobaldi apenas nas tocatas publicadas em 1627.¹¹² O uso de seções em ritmo ternário simples ou composto na tocata demonstra possibilidade de quebrar a expectativa e a descontinuidade do discurso, trazendo novo ânimo para o ouvinte e contraste de afetos. Tal procedimento também pode ser compreendido como influência do que ocorria na música vocal: era comum o uso de seções de ritmo ternário de dança em madrigais e óperas (com contraste entre recitativos e árias), para evitar a monotonia da textura única, e até com a função de interlúdio ou poslúdio instrumental, como no *ritornello*.¹¹³ Essa prática evidencia a absorção de idiomas específicos de um estilo por outros estilos, o que se relaciona com o conceito de *stylus phantasticus*, como será analisado no capítulo 2.3.

Kapsberger também forneceu exemplos os quais remetem à tocata veneziana como entendida por Bradshaw. A corroboração vem do fato de que o compositor partiu de Veneza apenas no início do ano 1605, sugerindo que a tocata veneziana de Claudio Merulo e Giovanni Gabrieli (c.1557-1612) pode ter feito parte do ambiente musical veneziano que Kapsberger presenciou. Conforme visto anteriormente, blocos de tríades em posição fundamental, sobre os quais ornamentações melódicas – *passeggi* – eram construídas, se referem à absorção do *falsobordone passeggiato* pela tocata veneziana. Compare o exemplo de Kapsberger que segue, com o de Conforti (ex.9a, p.37):

¹¹² *Ibid.*, p. 148.

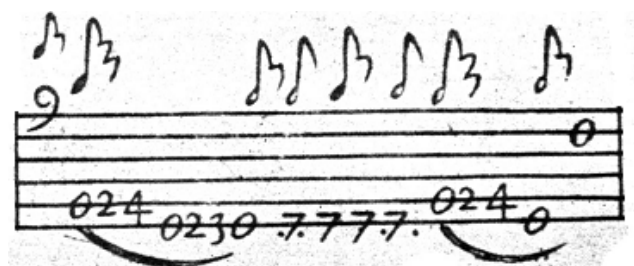
¹¹³ RITORNELLO. In: SADIE, Stanley. (Ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001, v.21, p. 446-447.



Exemplo 11 – Tocata *Seconda*. Kapsberger (*Libro terzo*, 1626), c. 56-62

No exemplo acima, mesmo que o uso das semicolcheias indique regularidade rítmica, o intérprete deve recorrer ao conceito de *sprezzatura* para que o efeito de *recitar cantando* apareça através de abordagem rítmica livre que se aproxime ao ritmo da fala, ou o *affeti cantabili*, nas palavras de Frescobaldi.

A influência da música vocal também pode ser observada na tocata de Kapsberger pela transferência de expressões idiomáticas de um meio para outro, ou da adaptação/estilização de modelos de ornamentos vocais característicos daquele contexto, para a prática instrumental. São diversos os exemplos na literatura para cordas dedilhadas tanto no século XVI quanto no XVII, nos quais se observa o uso do *gruppo* (alternância de notas adjacentes) descrito por Caccini, em situações pré-cadenciais, o que justifica a reserva em demonstrá-los. O exemplo que segue foi retirado da *Tocatta Sesta* (*Libro terzo*, 1626), representando uma situação pré-cadencial:



Fac-símile 1 – Estilização instrumental de ornamento vocal.
Tocata *Sesta*. Kapsberger (*Libro terzo*, 1626), c. 42
Fonte: KAPSBERGER (1626)



Exemplo 12 - Estilização instrumental de ornamento vocal
Tocata Sesta. Kapsberger (*Libro terzo*, 1626), c. 42

No exemplo 12, a repetição da nota *mi*, atingida por salto – em termos retóricos, relacionada à figura da *exclamatio* – adicionada de ornamento, pode ser vista como a estilização instrumental¹¹⁴ do *trillo* descrito por Caccini (*Le Nouve Musiche*, 1602.p.7):



Exemplo 13 - Trillo, segundo Caccini

O próprio Kapsberger fornece exemplos do uso combinado do *trillo* com o *gruppo*, conforme Caccini sugeriu. Podemos observar esse princípio na sua publicação romana de 1612, *Libro primo di Arie passeggiate à una voce sola*:



Fac-símile 2 - Combinação *gruppotrillo*. (Kapsberger, “*Tu che pallido*”), c.25 e 26
Fonte: KAPSBERGER, (1612)

Em outro exemplo, Kapsberger utilizou modelo de ornamento de característica vocal, estilizado para a prática instrumental e escrito por extenso, baseado no ritmo lombardo. Tanto no *trillo* como no *gruppo*, o cantor deve fazer uso da articulação glotal, ou *ribattuta di gola*, nas palavras de Caccini:

¹¹⁴ TAGLIAVINI, (1983, p. 308).



Fac-simile 3 – Estilização instrumental de ornamento vocal.
Tocata Sesta. Kapsberger (*Libro terzo*) c. 28-29
Fonte: KAPSBERGER (1626)



Exemplo 14 – Estilização instrumental de ornamento vocal.
Tocata Sesta. Kapsberger (*Libro terzo*) c. 28-29

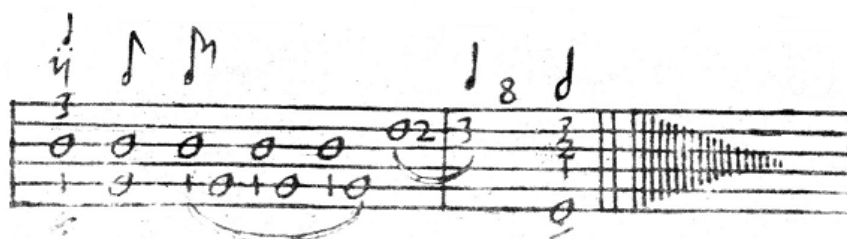
Exemplos de ornamentos escritos por extenso, mesmo que raros, sugerem ao instrumentista moderno que encontre modelos de ornamentos baseados em exemplos da música vocal produzida naquele contexto, como nas obras de Caccini, Monteverdi, e do próprio Kapsberger.

Conforme observado, a capacidade de improvisar ornamentações, ou *passeggi*, era habilidade comum de cantores e instrumentistas do século XVII. Na música instrumental, os métodos de diminuição ou ornamentação melódica publicados desde o século XVI e ainda comuns no século XVII alcançaram popularidade entre músicos profissionais e amadores. São diversos os tratados a este respeito, dentre eles o *Tratado de Glosas* (Roma, 1553) do espanhol Diego Ortiz (c.1510-c.1570) e *Il vero modo de diminuir, libri I et II* (Veneza, 1584), de Girolamo dalla Casa (?-1610). Kapsberger também forneceu exemplos de *passeggi*, no seu *Libro terzo* (1626) de tablaturas para tiorba, os quais podem ser considerados os únicos exemplos de *passeggi* em uma publicação para tiorba, no século XVII. Esse volume que esteve em coleção particular até 2001 e foi adquirido pela Universidade de Yale em 2003, contém *passaggi diversi sú le note per sonare sopra la parte*, em outras palavras, exemplos de *passagi* para tiorba, em diversos tons, escritos em tablatura para serem tocados sobre baixos fundamentais de um determinado modo, em notação mensural.



Exemplo 16 – Exemplo de *passaggio*. Kapsberger (*Libro terzo*, 1626)

Esse procedimento que auxiliava a manter as dissonâncias soando, encontrou um novo fundamento: Tagliavini informou que a primeira função – de suprir a característica efêmera das notas do cravo, ou dos alaúdes – foi logo abandonada, e esse artifício foi incorporado nas composições instrumentais como forma de expressar determinado *affetti*, portanto, uma função expressiva.¹¹⁷ Para Frescobaldi, esse princípio também poderia ocorrer em situações cadenciais, e seu uso estava sujeito ao gosto do instrumentista, o que sugere mais um ponto de interferência do instrumentista na “obra” composta. Novamente Frescobaldi sugeriu aos instrumentistas a ele contemporâneos, que utilizassem tal *stravaganza* para fins expressivos, de acordo com o seu bom gosto e julgamento. Kapsberger fornece um bom exemplo desse procedimento em situação cadencial, escrito por extenso:



Fac-símile 6 - Dissonâncias atacadas. Tocata *Quarta*. Kapsberger (*Libro terzo*, 1626) c.57-58
Fonte: KAPSBERGER (1626)



Exemplo 17 - Dissonâncias atacadas. Tocata *Quarta*. Kapsberger (*Libro terzo*, 1626) c.57-58

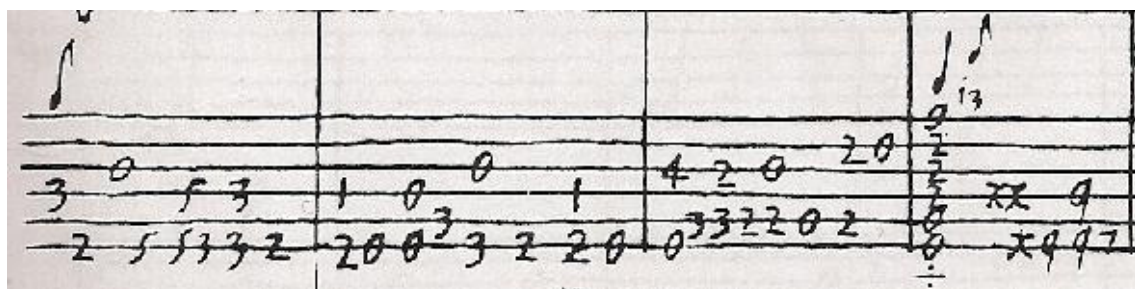
Alessandro Piccinini, em suas recomendações ao estudioso dos alaúdes constante na *Intavolatura de liuto, et di chitarrone, libro primo* (1623) forneceu uma indicação de interpretação que se pode relacionar com as sugeridas por Frescobaldi. No terceiro capítulo, ao se referir ao uso do contraste entre *piano* e *forte*, o autor informa:

Onde a composição possui passagens cromáticas, melancólicas ou graves ou ainda dissonantes [*durezze*], tocaremos de maneira que o som seja *dolce* sem

¹¹⁷ TAGLIAVINI, (1983, p. 301).

ser surdo, ou mudo, e alongando um pouco o compasso com destreza e juízo, tornará muito mais *affetuoso* o tocar [...] e onde a música é plena de dissonâncias [*durezza*], é de bom efeito variar às vezes como se faz em Nápoles, que nas dissonâncias são reiteradas diversas vezes a mesma dissonância, agora piano, e agora forte, e quanto mais dissonante for, mais se reitera a nota, mas em verdade esse modo de tocar resulta melhor de fato do que em palavras, particularmente àquele que gosta do tocar afetuoso.¹¹⁸

A mesma flexibilidade rítmica descrita por Frescobaldi foi observada por Piccinini, quando esse se refere ao alongar do compasso para fins expressivos. O alaudista bolonhês também se referiu à prática de se reiterar notas dissonantes em situações específicas, na busca de maior expressão, ou afeto. De finalidade expressiva, muito além de apenas preencher o “vazio instrumental”, é o exemplo que ocorre na *Tocata Settima* do *Libro quarto* (1640) de Kapsberger. Entre os compassos 58 e 66, observam-se duas seções em sequência onde segundas maiores e menores são atacadas, com contorno descendente semelhante ao exemplo 16:

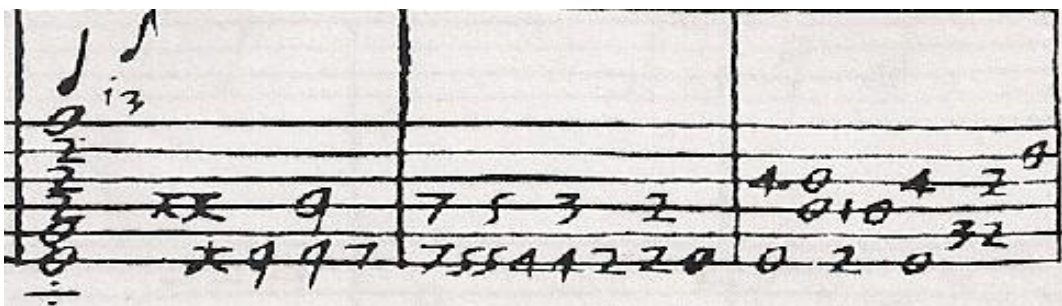


Fac-símile 7 - *Durezza*. *Tocata Settima*. Kapsberger (*Libro quarto*, 1640), c.58-61
Fonte: KAPSBERGER (1640)



Exemplo 18 - *Durezza*. *Tocata Settima*. Kapsberger (*Libro quarto*, 1640), c.58-61

¹¹⁸ Dove la compositione ha del cromatico, ò melancolico, ò Del grave, overo hà delle durezza; ma però in modo, che il suono riesca dolce, e non sordo, ò muto, Anzi allargando alquanto la misura con destrezza, e giuditio, riusceirà tanto più affetuoso il suonare [...] e dove la musica è piena di durezza, e per variate riesce molto buono suonare alle volte, come s'usa à Napoli, che alle durezza ribattono più volte quell'istessa dissonanza hor piano, & hor forte, e quanto è più dissonante, tanto più la ribattono, ma veramente questo suonare riesce meglio in fatti, che in parole, e particolarmente à chi gusta il suonare affetuoso. PICCININI, (1623, p. 1).



Fac-símile 8 - *Durezze. Tocata Settima*. Kapsberger (*Libro quarto*, 1640), c.61-63
Fonte: KAPSBERGER (1640)



Exemplo 19 - *Durezze. Tocata Settima*. Kapsberger (*Libro quarto*, 1640), c.61-63

Na literatura de Kapsberger o artifício está presente em algumas tocatas do *Libro primo d'intavolatura di liuto* (1611), do *Libro terzo* para tiorba de (1626), e em algumas tocatas e *passacagli* da publicação para tiorba de 1640. Devido ao seu potencial expressivo, pode-se sugerir que esse artifício assume função próxima a uma figura retórica. Vale lembrar que Piccinini vinculou, na citação anterior, o cromatismo, as notas graves e as dissonâncias, com o afeto da melancolia.

Na mesma edição de Kapsberger, consta ainda uma *tavola per sonare il Chitarone sopra il basso*, indicando na tablatura a posição física, no braço da tiorba, dos acordes a serem realizados sobre uma escala cromática:

46. *Tavola per sonare il Chitarone sopra il Basso*

Fac-símile 9-Tavola per sonare [...]. Kapsberger (*Libro terzo*, 1626)
 Fonte: KAPSBERGER (1626)

O procedimento de colocar um quadro explicativo da posição dos acordes no braço do instrumento aparece em publicações para *chitarra alla spagnola* da metade para o final do século XVII, mas para a tiorba, até onde se tem conhecimento, é fato inédito. No *Libro primo* de 1604, não existe referência ao baixo contínuo em nenhuma das obras da publicação. Como o *Libro secondo* (1616) não chegou aos nossos dias, pode-se considerar o *Libro terzo* (1626) como pioneiro nessa característica, seguido do *Libro quarto*, de 1640. Semelhante uso do contínuo juntamente com a tiorba, apareceu apenas na publicação tardia de Giovanni Pittoni, de 1669. Os quadros apresentados na publicação de 1626 de Kapsberger, ainda que desprovidos de texto explicativo, demonstram certa preocupação didática por parte do compositor, e como consequência, de tornar as obras mais acessíveis ao público menos instruído nas práticas modernas.

Muito próximo da prática de improvisar *passaggi* e outras figurações idiomáticas sobre madrigais, estão os métodos de aprendizado de composição, improvisação e realização de baixo contínuo que surgiram na Itália no século XVII, atingiram grande popularidade durante o século XVIII e foram usados até meados do século XIX. Esses *partimenti*, ou métodos de composição e improvisação, foram assim chamados a partir da publicação de Giovanni Filippo Cavalliere (? -?), *Il scolaro principiante di musica* (1634). O sacerdote carmelita Spiridion a Monte Carmelo (1615-1685) em sua *Nova instructio pro pulsandis organis, spinettis, manuchordiis* (c.1670-1675), forneceu métodos de improvisação com

modelos de imitações sequenciais livres, e instrui como improvisar tocatas e outros gêneros litúrgicos para teclado a partir da elaboração de simples padrões sequenciais de baixos cifrados, citando exemplos da técnica improvisatória de Frescobaldi.¹¹⁹

Segundo Renwick,

Partindo do estudo do acompanhamento pelo baixo contínuo, é um pequeno passo para o *partimento*, literalmente, uma pequena partitura. No contexto da música barroca, *partimento* se refere a um baixo cifrado independente que contém os elementos básicos de uma composição simples. *Partimenti* se situam precisamente no vértice entre exercícios musicais e composições. Eles exibem as propriedades formais normalmente associadas com composições completas, ainda que seu foco seja pedagógico, conduzindo a estudos de improvisação e composição fugal.¹²⁰

Um exemplo do uso do *partimento* como base para uma composição foi fornecido por Gregorio Strozzi (c.1615-depois de 1687). Em sua publicação de 1687 intitulada *Capricci da sonare, cembali et organi*, o autor apresentou a *Sonata di basso solo – per cimbalo, & arpa ò leuto*:



Exemplo 20: Sonata em *partimento*. Gregorio Strozzi (1687). Seção inicial

Fonte: <http://www.continuo.ca>

¹¹⁹ DODDS, Michael R. Columbus's egg: Andreas Werckmeister's Teachings on Contrapuntal Improvisation in *Harmonologia musica* (1702). *Journal of Seventeenth-Century Music*. Disponível em <http://www.sscm-jscm.org/v12/no1/dodds.html>. Acesso em: 20/05/2010.

¹²⁰ *From the study of thoroughbass accompaniment it is a small step to the partimento, literally a small score. In the context of baroque music, partimento refers to an independent figured bass that contains the basic elements of a simple composition. Partimenti fall precisely on the cusp between musical exercises and compositions. They exhibit the formal properties normally associated with complete compositions, yet their focus is pedagogical, leading to studies in improvisation and fugal composition.* RENWICK, William. *The Langloz Manuscript: fugal improvisation through figured bass*. New York: Oxford University Press, 2001. p. 2.

Deve-se observar a importância do baixo contínuo neste contexto, pelo fato de que as tocatas do *Libro terzo* (1626) e *Libro quarto* (1640) de Kapsberger estão acompanhadas por uma linha de baixo cifrado. Em primeira análise, essa linha ao estilo italiano da época – com poucas cifras – representa a possibilidade de acompanhamento para as tocatas. Mas por outro lado, a partir dessa observação, pode-se especular também uma possível conexão entre a prática da improvisação de *passeggi* e texturas diversas sobre um baixo dado independente, como nos *partimenti*, com a composição/improvisação de tocatas para tiorba ou alaúde naquele contexto.

Para Guido, os aspectos teóricos geradores da “forma” tocata estão vinculados à estrutura cadencial, às diminuições, às regras de contraponto e à prática do baixo contínuo. Pode-se sugerir a esses pré-requisitos teóricos, a adição do princípio da variação conforme argumentou Coelho, e o aspecto pedagógico dos *partimenti*. A importância das cadências, enquanto articuladoras da forma, é evidenciada nesse contexto através da presença de exemplos tanto nos escritos de Monte Carmelo quanto no *Libro terzo* (1626) de Kapsberger.

Tendo em mente a diversidade de possibilidades formais para a tocata, percebe-se, entretanto, a inexistência de uma forma rígida. Guido discutiu o conceito de forma no século XVII e salientou o uso da diminuição motívica como geradora da forma. Segundo ele, uma seção inteira pode ser gerada de acordo com as diversas possibilidades de alterações e transformações de um determinado motivo. Essa “forma”, ou aspecto exterior, é dependente da percepção do receptor da obra, porque “a estética seiscentista se apresenta sempre mais como estética da percepção. O papel de quem escuta, as suas reações e suas perturbações, tornam-se elementos essenciais, parte constitutiva da obra.”:¹²¹

A força expressiva da tocata de Frescobaldi está justamente nesta capacidade de fixar a própria forma na imagem sonora, de forçar o executante, e de maneira ainda mais forte o ouvinte, a participar da construção das diversas passagens, as quais, justamente, somente “surtem soando”.¹²²

O autor ainda informou que, “a impossibilidade da teoria da forma nos Seiscentos vem justamente da recusa da simetria da repetição, da ruptura voluntária dos esquemas”, e conclui que

¹²¹ GUIDO, (2007, p. 186).

¹²² *La forza espressiva della toccata frescobaldiana sta proprio in questa capacita di fissare la propria forma nell'immagine sonora, di costringere l'esecutore, e in maniera ancor più marcata l'ascoltatore, a partecipare alla costruzione dei passi diversi, i quali, appunto, solo “sonando appariscono”.* GUIDO, *op.cit. loc.cit.*

A idéia formal da tocata para Frescobaldi e seus contemporâneos, é justamente a extrema liberdade de execução, aplicando os esquemas habituais da retórica clássica, um discurso musical orientado pela engenhosa confluência e reação dos diversos gestos sonoros destinados à expressão dos afetos, perseguindo uma idéia de beleza que se compraz consigo mesma e ostenta o artifício que lhe dá forma, buscando ao mesmo tempo, uma naturalidade espontânea.¹²³

Embora tanto Kapsberger quanto Frescobaldi vivessem sob a patronagem do Cardeal Francesco Barberini, seus respectivos instrumentos influenciaram o campo de atuação profissional. Frescobaldi, tecladista, teve a oportunidade de concorrer a um cargo como organista na igreja, atuando no contexto sacro, e nada o impedia de atuar igualmente no contexto secular, o que de fato ocorreu. Por outro lado, um especialista em cordas dedilhadas como Kapsberger, não tinha a mesma oportunidade, uma vez que o órgão era o instrumento que tradicionalmente fazia parte do serviço litúrgico. Para esses instrumentistas restava atuarem como solistas em ambientes aristocráticos como as academias e os palácios, e como continuístas tanto no contexto sacro quanto no secular. Essa constatação sugere que Kapsberger não dispôs de um público tão grande como Frescobaldi teve na Basílica de São Pedro em Roma, o que restringiu o acesso às suas tocatas e suas execuções como instrumentista. O prefácio do seu *Libro primo d'intavolatura di lauto* (1611) é esclarecedor quanto ao público a quem estava destinada a publicação: o coletor e editor, membro da *Accademia degli Umoristi*, Filippo Nicolini, informou que tais composições eram “não para todos, mas apenas para a nossa Academia”.¹²⁴ Coelho afirmou que é rara a presença de obras representantes das correntes mais progressistas de composição em manuscritos de músicos amadores nas primeiras décadas do século XVII,¹²⁵ o que sugere uma restrição na *performance* e apreciação dessas obras, mais especificamente para músicos profissionais.

A constatação de que o público da tocata seiscentista escrita para instrumentos de corda dedilhada era constituído de poucos conhecedores das sutilezas e sofisticações experimentadas no contexto acadêmico e palaciano, mostra relação com o conceito de *musica reservata*. Esse termo apareceu pioneiramente no contexto da música vocal produzida na segunda metade do século XVI, embora tenha sido sujeito a interpretações discordantes.

¹²³ *L'idea formale della toccata per Frescobaldi e i suoi contemporanei è proprio questa estrema libertà di eseguire, applicando i consueti schemi della retorica classica, un discorso musicale regolato dall'ingegnosa commistione e reazione dei diversi gesti sonori deputati all'espressione degli affetti, perseguendo un'idea di bellezza che si compiace di sé ed ostenta l'artificio del quale è innervata, rivendicandone, al tempo stesso, la spontanea naturalezza.* GUIDO, *op. cit.*, p. 189.

¹²⁴ OSTUNI, (2004, p. 286).

¹²⁵ COELHO, (1997, p. 125).

Uma das interpretações do termo se refere à demonstração musical vívida dos afetos e imagens sugeridas pelo texto poético, através de cromatismos e enarmonias, contrastes de textura e ritmo, sutilezas perceptíveis apenas para reservados conhecedores. Sendo que a música instrumental foi influenciada pela música vocal da *seconda prattica*, o termo *musica reservata* foi relacionado também com a prática instrumental, principalmente àquelas realizadas em encontros privados, no ambiente das academias e palácios.¹²⁶

Conforme observado no capítulo 1.2, Bianconi chamou a atenção para o papel ambíguo e ambivalente do *performer*-compositor. A tensão entre esses dois pólos opostos foi evidenciada também nas tocatas do século XVII, onde seções livres (relacionada com o lado *performer* virtuoso) podem estar intercaladas com seções de procedimentos polifônicos do estilo aprendido, demonstrando diligência como artesão (relacionado com o lado compositor instruído), trazendo tanto diversidade de afetos quanto equilíbrio entre tensões.

¹²⁶ COLLINS, Timothy A. *Musica secreta strumentali: The aesthetics and practice of private solo instrumental performance in the age of the monody (c.1580-c.1610)*. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Zagreb, v.35, n.1, p. 47-62, June, 2004; Ver também MUSICA RESERVATA. In: SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillian, 1980, v. 12, p. 825-827.

2.3 O conceito de *stylus phantasticus* nos séculos XVII e XVIII

2.3.1 A classificação de estilos no século XVII

O impulso no progresso científico ocorrido no século XVI repercutiu num interesse cada vez mais crescente de busca pelo conhecimento no homem seiscentista. Diante do mundo que se tornava cada vez maior devido ao progresso na navegação e consequentes trocas culturais, seria importante possuir métodos de pesquisa que fornecessem delimitação e contextualização ao objeto a ser estudado. A separação dos objetos em categorias, ou classificação, poderia ser um auxílio para a apreciação mais precisa e coerente desse objeto, além de representar forma de ordenar o conhecimento que se expandia.

A gradual busca por expressar em música os afetos contidos no texto poético e o que Monteverdi chamou de *seconda prattica* em 1605, diversificaram as possibilidades expressivas e procedimentos de composição, inclusive na música instrumental. Se a música do século XVI foi, grosso modo, monotextural, alicerçada na tradição polifônica, teóricos, compositores e instrumentistas do início do século XVII presenciaram a profusão de estilos propiciados pela absorção das novas tendências.

O interesse pela classificação estilística aparece no contexto no qual começavam a surgir os primeiros esboços de prática musical progressista em relação aos cânones teóricos e práticos da escola franco-flamenga de composição. Mesmo no século XVI, diante dos primeiros passos em direção à modernidade Seiscentista, teóricos já emitiam suas críticas e procuravam categorizar as possibilidades composicionais de então. Para o compositor e teórico alemão Hermann Finck (1527- 1558),

[...] os compositores mais velhos eram estudiosos das proporções e sinais, obscuros e intrincados, enquanto os modernos dão maior eufonia às suas obras, e são diligentes ao aplicar música às palavras, fazendo ambas concordarem devidamente, e a música expressar os sentidos e afetos individuais apropriadamente.¹²⁷

Observa-se nas palavras de Finck, que o fator que determinava essa diferença era o propósito de representar musicalmente determinados afetos, o que contribuiu para o

¹²⁷ [...] *the older composers were students of proportions and signs, obscure and intricate, while the moderns give greater euphony to their works and are diligent in applying music to words, making the two agree suitably, and the music express the sense and individual affections appropriately.* FINK, Hermann. *Practica musica* [...], livro 5 (1556), apud PALISCA, Claude. *Music and ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Chicago: Illinois University Press, 2006. p. 169.

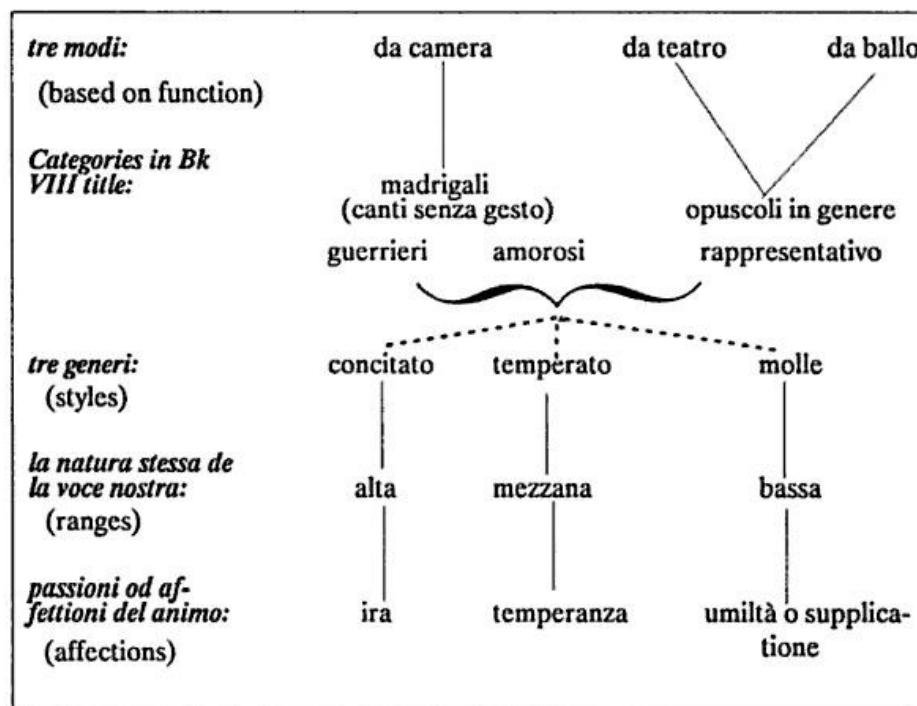
estabelecimento de regras menos rígidas no tratamento das dissonâncias. Essas diferenças gradualmente foram se tornando mais consolidadas e aceitas com o passar dos anos, e nas primeiras décadas do século XVII eram reconhecidos dois estilos de contraponto. O teórico e compositor Girolamo Diruta (c.1554-c.1610), na segunda parte do *Transilvano* (1609), distingue o *contrapunto osservato* do *contrapunto commune* ou *misto*. O primeiro encontrava seu meio de expressão na música vocal composta sob os procedimentos da *prima prattica*, nos quais as regras (ou a razão) imperavam, enquanto o segundo, usado em improvisações ao teclado e na composição de tocatas, estava vinculado à música instrumental e aos procedimentos da *seconda prattica*. Para Adriano Banchieri (1568-1634), que expandiu os parâmetros do *contrapunto commune* para a música vocal, o deleite no sentido da audição era o único guia para a composição desse tipo de contraponto.¹²⁸

Após ter apresentado o conceito de *prima* e *seconda prattica* no prefácio do *quinto libro de madrigali* (1605), foi no prefácio dos *Madrigali Guerrieri e Amorosi, Libro VIII* (1638) que Monteverdi demonstrou sua sugestão de classificação de estilos musicais, que influenciou teóricos posteriores a ele. Conforme relatado em cartas trocadas com Doni, Monteverdi teve a intenção de publicar obra teórica sobre a *seconda prattica*, o que nunca se concretizou. Mesmo assim, com suas publicações, Monteverdi “destacou algumas questões críticas e ofereceu aos compositores de vanguarda uma lógica conceitual, e deu-lhes uma espécie de chamado de mobilização para a música inovadora.”¹²⁹ Para esse compositor, os gêneros musicais teriam relação com os três principais afetos ou paixões da alma, por ele entendidos como humildade ou súplica, temperança e ira. Esses afetos teriam suas existências confirmadas pela própria natureza da voz humana, que possuía três registros, baixo, médio e alto. Monteverdi então propõe os gêneros *molle* (ameno), *temperato* (moderado) e *concitato* (agitado) para expressar os três respectivos afetos principais. A sua publicação de 1638 contemplou os três gêneros, e o último, o *concitato*, o qual Monteverdi afirmou que não existiam exemplos na literatura musical de então, foi demonstrado pioneiramente no madrigal guerreiro *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*. De maneira diferente da classificação de estilos baseada no caráter afetivo, no mesmo prefácio Monteverdi classificou a música secular que ocorria nos salões da nobreza e nas academias, cujo critério de diferenciação dos estilos foi a função a que se aplicavam: *musica da camera*, *da teatro* e *da ballo*. Esses *modi*, como

¹²⁸ COLLINS, Paul. *The Stylus Phantasticus and free keyboard music of the North-german baroque*. Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 2008. p. 4.

¹²⁹ MARVIN, Clara K. *Three practices, two styles: The evolution of typologies of compositional genre in sixteenth- and seventeenth-century Italian writings on music*. 312 f. Tese (Doutorado em Música) – Departamento de pós-graduação em música, Universidade de Toronto, 1998. p. 121.

chamados pelo compositor, eram mais amplos e abrangiam as demais categorias por ele propostas. A resultante configuração tripartida influenciou as mais importantes teorizações sobre classificação musical no século XVII.¹³⁰ Barbara Hanning propõe um quadro que esquematiza a teorização de Monteverdi, vinculando os modos baseados na função com as categorias de madrigais, os três gêneros, a natureza da voz e os afetos da alma:



Quadro 1-Classificação de estilos segundo Monteverdi (1638)
Fonte: HANNING (1992)

Sob influência do sistema tripartido proposto por Monteverdi, o teórico e compositor de origem e educação romanas, Marco Scacchi (c.1600-1662), *maestro di cappella* na corte Polonesa entre 1628 e 1649, entendia, no seu *Breve discorso sopra la musica moderna* (Varsóvia, 1649), que

A música antiga consiste em uma prática apenas, e quase no mesmo e único estilo de empregar consonâncias e dissonâncias; mas a moderna consiste de duas práticas e três estilos, que são o estilo de igreja, de câmara e de teatro. As práticas são: a primeira, que a harmonia domina o texto, e a segunda, que

¹³⁰ HANNING, Barbara R. Monteverdi's three genera: a study in terminology. In: BAKER, Nancy K.; HANNING, Barbara R. (Ed.). *Musical Humanism and its Legacy: Essays in Honour of Claude V. Palisca*. Hillsdale: Pendragon Press, 1992. p. 147

o texto domina a harmonia. Cada desses três estilos contém excelentes variações, novidades e invenções de extraordinária dimensão.¹³¹

Scacchi constatou a existência de duas práticas e três estilos musicais em seu tempo, e entendia que essa coexistência enriquecia o contexto musical, colocando ambas as práticas no mesmo grau de validade, em vez de criticar uma ou outra. No entanto, o autor alertou para a preservação da integridade de cada prática, observando o decoro próprio a cada situação, ou função social. Foi essa premissa que levou Scacchi a entrar na controvérsia com o organista alemão residente em Danzig, Paul Siefert (1586-1666), três anos após a publicação da coleção de salmos do organista. Scacchi criticou a mistura de estilos que Siefert demonstrava dentro de uma mesma obra. O quadro a seguir resume os três estilos descritos por Scacchi:

<i>Stylus ecclesiasticus</i> (estilo de Igreja)	<i>Stylus cubicularis</i> (estilo de câmara)	<i>Stylus scenicus seu theatralis</i> (estilo de cena ou teatral)
1. Missas, motetos e obras vocais similares, de 4-8 vozes, sem órgão; 2. Similar à anterior com órgão, incluindo música poli-coral; 3. Similar à anterior, com instrumentos diversos (<i>concertato</i>); 4. Motetos no estilo moderno, com instrumentos (<i>concertato</i>), incluía o estilo misto ou ‘ <i>embastardito</i> ’ (recitativo com árias e <i>passaggi</i>).	1. Madrigais <i>a capella</i> ‘ <i>da tavolino</i> ’ (para serem cantados em torno de uma mesa); 2. Madrigais com baixo contínuo; 3. Música vocal com acompanhamento de instrumento solo.	1. Estilo recitativo simples (sem gestos); 2. Estilo recitativo (com gestos).

Quadro 2-Classificação de estilos segundo Scacchi (1649)

Fonte: PALISCA (2006); BIANCONI (2005)

No âmbito da música de igreja, o esquema proposto por Scacchi começa com a forma mais regrada de música litúrgica, a missa, e aos poucos flexibiliza o uso das regras contrapontísticas, até atingir o moteto no estilo moderno, que incluía o recitativo ‘*embastardito*’, com árias e *passaggi*. O mesmo ocorre com a música de câmara: em primeiro

¹³¹ *La musica antica consiste in una prattica sola, e quase in un medesimo stile, di adoptare le consonanze, e dissonanze; Ma la Moderna consiste in due pratiche, et in trè stili, cioè, stili di Chiesa, di Camera, e' di Teatro; Le pratiche sono: la prima è, Ut Harmonia sit Domina orationis; la seconda, ut Oratio sit Domina harmoniae; et og'uno di questi tre stili portano in se grandissime variazioni, novità, et invenzioni di non ordinária considerazione.* SCACCHI, Marco. *Breve discorso* [...] 1649, ff. C3v-C4r, apud PALISCA, (2006, p. 170).

nível, os madrigais polifônicos ao estilo do século XVI, *a capella* ou ainda *da tavolino*, para serem cantados, por exemplo, em torno de uma mesa, sem acompanhamento instrumental. No segundo nível, os madrigais modernos, não necessariamente polifônicos e com baixo contínuo, e no terceiro nível, obras vocais nas quais o compositor poderia tornar a textura mais leve, abandonando a textura polifônica e adotando o uso de uma ou duas vozes, como no recitativo operístico ou na ária, com acompanhamento de instrumento solista.

O esquema proposto por Scacchi se refere à classificação formal e estrutural, baseada na característica expressiva da obra em questão (antigo/moderno, *a capella/concertato*) e por outro lado, se refere à classificação funcional e sociológica, de acordo o uso e destinação (de igreja, de câmara e de teatro).

Um ano após a publicação do *Breve discorso* de Scacchi, o jesuíta alemão Athanasius Kircher publicou seus escritos sobre música e outras matérias no seu *Musurgia Universalis, sive Ars magna consoni et dissoni* (Roma, 1650). Escrita em latim, língua universal de então, sua publicação teve difusão garantida pelos meios jesuíticos, e é considerada das mais influentes no desenvolvimento do pensamento musical em até boa parte do séc. XVIII.¹³²

Kircher foi historiador, inventor, alquimista, teólogo e teórico da música. Como polímata, sua área de atuação científica incluía acústica, geologia, astronomia, filosofia, música, geofísica, ótica, linguística, anatomia humana, estudos de civilizações antigas e línguas do oriente. Teve papel pioneiro em áreas do conhecimento que séculos depois seriam conhecidas como musicoterapia (ao estudar o fenômeno do tarantismo)¹³³, a egiptologia e a vulcanologia. Como cristão jesuíta, Kircher se interessava pelas ciências ocultas, como a *kabbalah*, a magia e a alquimia. Kircher também desenvolveu, em seu *Musurgia*, teorizações sobre a retórica musical, e se interessou em desvendar o porquê, e como que os afetos na música influenciavam o comportamento humano. Sua formação humanística em parte se deveu a seu pai, doutor em Filosofia e Teologia pela universidade de Mainz, de quem recebeu suas primeiras instruções em música.

Foi após uma passagem pela França em 1631, nas cidades de Lyon e Avignon, onde lecionou no colégio jesuíta, que o polímata teve contato com o botânico e astrônomo francês

¹³² ATHANASIVS KIRCHER. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillian, 2001, v. 13, p. 619. Vide também FINDLEN, Paula (ed.). *Athanasius Kircher: The last man who knew everything*. Londres: Routledge, 2004. Sobre os escritos musicais de Kircher, consultar SCHARLAU, Ulf. *Athanasius Kircher (1601-1680) als Musikschriftsteller. Ein Beitrag zur Musikanschauung des Barock*. Marburg: Görlich&Weiershäuser, 1969.

¹³³ De acordo com o Dicionário Eletrônico HOUAISS, o verbete *tarantismo*, ou *tarantulismo* significa afecção nervosa caracterizada por desejo incontrolável de dançar, atribuída à picada de aranha (tarântula).

Nicolas-Claude Fabri de Peiresc (1580-1637). A amizade trouxe frutos no campo das ciências naturais para Kircher, e teve papel decisivo no seu estabelecimento em Roma em 1633. Foi sob a indicação de Peiresc que o então Papa Urbano VIII – batizado Maffeo Barberini (1568-1644) – e o Cardeal Francesco Barberini (1597-1679) convidaram-no para residir em Roma, como professor do *Collegio Romano*, nas matérias da matemática, física e estudos orientais. Foi em Roma, onde passou seus últimos anos de vida, que Kircher teve contato com Kapsberger. Paul Collins, a respeito do *Musurgia Universalis*, afirmou:

Era tanto objeto de estudo assíduo para aqueles que desejavam se tornar familiares com o mais compreensível compêndio musical disponível até então, como fonte de entretenimento para aqueles que queriam provar a visão fantasiosa de Kircher sobre os diversos fenômenos musicais.¹³⁴

Embora Kircher tenha tido contato com compositores representantes da *seconda prattica* como Giacomo Carissimi (1605-1674) e o próprio Kapsberger, a visão de Kircher sobre música, conforme o verbetista George Buelow, tem características conservadoras:

Kircher escreveu sobre música essencialmente como um alemão racionalista, que via a música como elemento natural do *Quadrivium*, como parte da ordem matemática e, por extensão, como símbolo único da ordem divina expressa em números. Ele continuava a sustentar a visão essencialmente medieval de que o cosmos era revelado em razões musicais e que a harmonia musical espelhava a harmonia divina. Esta visão profundamente teológica da teoria musical alemã do século XVII se estende claramente até a música de Bach.¹³⁵

Entre os aspectos da música abordados por Kircher, podemos citar alguns como acústica, a teoria de modos, a natureza afetiva da música, aspectos de retórica aplicados à música, contraponto e classificação de estilos.

Kircher iniciou sua discussão sobre estilos musicais fornecendo dois conceitos abrangentes, aos quais chamou de *stylus impressus* e *stylus expressus*. Os dois estilos formariam então, o *stylus musicus*. Kircher expõe o que entendia por *stylus impressus* nas seguintes palavras:

¹³⁴ It was both an object of assiduous study for those who desired to become familiar with the most comprehensive musical compendium the available and a source of entertainment for those who wished to savour Kircher's fanciful accounts of diverse musical phenomena. COLLINS, (2008, p. 11-12).

¹³⁵ Kircher wrote about music as an essentially conservative German rationalist, who saw it as a natural element in the *Quadrivium*, as part of mathematical order and, by extension, as a unique symbol of God's order expressed in number. He continued to support the essentially medieval view that the cosmos was revealed in musical ratios and that musical harmony mirrored God's harmony. This profoundly theological viewpoint of 17th-century German music theory clearly extends as far as the music of Bach. SADIE, (2001, p. 619).

O estilo harmônico impresso, não é nada além de certa atitude mental dependente do temperamento natural do homem, pelo qual o músico decide por um método de composição em vez de outro. Isso, de fato, em sua variedade, equivale à diversidade de temperamentos manifestos nos seres humanos.¹³⁶

Dessa forma, o *stylus impressus* se relaciona com o temperamento humano, a preferência e a disposição emocional, ao qual Lorenzo Bianconi relacionou com o caráter “antropológico” dos estilos musicais, e não às questões formais e de procedimento. Para Kircher, um mesmo estilo ou composição teria efeitos diferentes em dois indivíduos ou sociedades distintas. Essa diferença então seria determinada pela constituição emocional de indivíduos ou sociedades em questão, juntamente com condições climáticas e de raça: “assim, o melancólico preferirá um estilo sério de composição, o colérico, uma maior disposição ao marcial, o alemão (de países nórdicos frios), uma música pesada, séria e elaborada, os italianos (clima temperado), uma orientação florida, melodiosa e alegre.”¹³⁷

O *stylus expressus* é definido nas palavras de Kircher como “certa abordagem e método e definidos, que se manifestam em diversas composições, cujos estilos podemos enumerar em oito excelentes tipos.”¹³⁸ Para Bianconi esse estilo se relaciona com o caráter “artístico” da composição, que define uma estrutura pré-determinada a partir da característica poética da mesma. Collins complementou a explicação, entendendo que o *stylus expressus* “se refere aos objetos musicais do próprio interesse do homem, ou estilo como expresso da maneira que é ‘expresso’ em gêneros, técnicas e métodos composicionais”.¹³⁹ Dentro dessa categoria, Kircher definiu oito estilos e citou compositores conhecidos seus, na maioria romanos, como exemplo dos respectivos estilos, dos quais, por hora são apresentados sete, como segue:

- *Stylus Ecclesiasticus (ligatus ou solutus, ou, com ou sem cantus firmus)*: “Cheio de soberania, que transporta a mente maravilhosamente para as coisas que são espirituais, importantes e sérias, estampando essa impressão na mente [...]” Missas, hinos (Palestrina, Lassus, Gregorio Alegri, Cristóbal de Morales,

¹³⁶ *Impressed harmonic style is nothing other than a certain attitude of mind depending on the natural temperament of man, by which the musician decides to pursue this rather than that method of composition. This indeed, in its variety, equates to the diversity of temperaments manifested in human beings.* KIRCHER, (1650, p.581), *apud* COLLINS, (2008, p. 13).

¹³⁷ BIANCONI, (1987, p. 49).

¹³⁸ KIRCHER, *op. cit.*; *loc. cit.*, *apud* COLLINS, (2008, p. 13).

¹³⁹ COLLINS, (2008, p.13).

etc.). O *stylus motecticus*, seria subcategoria do *ecclesiasticus*, mais variado e ornamentado.

- *Stylus Canonicus* (Pier Francesco Valentini, Romano Micheli):

Mostra sinais de grande destreza de inspiração musical. Mas entre os músicos modernos, tal nobre estilo quase caiu em desuso: pois existem dificilmente alguns compositores que são capazes de usar suas mentes ou inteligência em tal louvável estilo. Eu deixo que você, leitor, julgue se isso ocorre ou por evitar trabalho duro, ou por ignorância, ou outras razões.¹⁴⁰

- *Stylus Madrigalescus*: “Mais apropriado para transportar a mente para o amor, compaixão ou outro afeto terno”. “Estilo particularmente usado por italianos, alegre, estilo ardente, completo de deleite e graça” (Lassus, Monteverdi, Marenzio, Gesualdo).
- *Stylus Melismaticus*: “Particularmente apropriado para versos e metros mesurados”. Incluem-se “todas aquelas peças que são comumente chamadas de *ariettas* e *villanellas*, pela razão de serem cantadas em casa ou no campo, tanto para recreação pessoal ou para a recreação de cantores nos exércitos” (Giovan Battista Ferrini della Spinetta).
- *Stylus Hypochematicus* (para festas e festividades) ou *Choraicus* (para danças e balés): Esse estilo tem o efeito de “despertar a mente para a felicidade, para a dança para a licenciosidade e a desordem, e dessa forma, certa reserva é necessária” (galhardas, sarabandas, correntes, *passamezzi* e *allemande*, inclusive de Kapsberger).

Os dois últimos estilos a serem abordados neste momento receberam breve atenção pelo jesuíta. O *stylus Symphoniacus*, Kircher caracterizou como música instrumental de câmara, “adequado para todos os tipos de instrumentos”, que poderiam ser grupos formados por instrumentos de uma única família, ou não. Novamente Kircher usou como exemplo, uma obra de Kapsberger, nesse caso, uma *symphonia* para quatro instrumentos. Para o *stylus Dramaticus sive Recitativus*, ao qual Kircher também se referiu pouco, o jesuíta elencou obras nas quais o texto se sobrepõe à harmonia, ou seja, obras com características semelhantes às

¹⁴⁰ [...] savours of the great dexterity of musical inspiration. But among modern musicians such a noble style has almost passed out of use: for there are hardly any composers who are able to apply their minds or intelligence to such a praiseworthy style. I leave to you, just reader, to judge whether this is because of the avoidance of hard work, or because of ignorance, or for other reasons. KIRCHER, (1650, p.583), apud COLLINS, (2008, p. 14).

descritas por Monteverdi nas premissas da *seconda prattica*. Kircher citou a *Ariadne* de Monteverdi como exemplo desse estilo, mas escolheu como exemplo em partitura, novamente uma obra de Kapsberger, a qual o jesuíta informou que foi composta com o “maior julgamento e habilidade”, e que era “um bom exemplo a ser imitado por outros músicos.”¹⁴¹ Uma vez que Kircher não informou a respeito do uso desse estilo no contexto religioso, Collins sugeriu que esse estilo pudesse encontrar meio de expressão também no contexto sacro e acadêmico além do teatro, assim como o estilo de teatro, descrito por Scacchi.¹⁴²

Conforme observado tanto por Bianconi quanto por Collins, Kircher não foi sistemático em sua classificação, uma vez que existem contradições. Pode-se especular que o intuito de maior abrangência estilística e o caráter universalista da obra de Kircher tenha levado a tal constatação por parte dos estudiosos da obra do Jesuíta. Gary D. Zink, ao se referir à classificação de estilos conforme apresentada por Kircher, entende que “enquanto seu conhecimento e entendimento do tópico estão fora de dúvida, seu propósito primário era introduzir a classificação de estilos como uma forma da realidade abstrata, não fornecer uma série de definições precisas de estilo.”¹⁴³

Porém, uma característica na classificação de estilos de Athanasius Kircher é oportuna para o presente trabalho: ao contrário de Scacchi, Kircher, nas tentativas de classificação musical, apresentou uma categorização para a música puramente instrumental, como no caso do *stylus symphonicus* e do *stylus phantasticus*, esse último, pioneiramente. Percebe-se também que Kircher reconheceu a obra de Kapsberger como representativa do seu contexto, uma vez que o jesuíta citou obras do tiorbista em três distintas classificações, demonstrando a diversidade estilístico-criativa do *nobile alemano* Kapsberger.

¹⁴¹ COLLINS, (2008, p. 17).

¹⁴² *Idem.*

¹⁴³ ZINK, Gary D. Athanasius Kircher's *Stylus Phantasticus* and the Viennese Ensemble Sonata of the Seventeenth Century. In: *Schütz Society Reports*, Saint Louis, v. 8, n. 2, 1991. p. 6.

2.3.2 O *stylus phantasticus*, segundo Athanasius Kircher (1650)

Em seu *Musurgia Universalis*, Kircher definiu o *Stylus Phantasticus*¹⁴⁴ como

Adequado aos instrumentos, é o mais livre e irrestrito método de compor; ele não é ligado a nada, nem a palavras nem a um tema harmônico; ele foi concebido para ostentar o engenho e a secreta razão harmônica, a engenhosidade das cláusulas harmônicas e dos contextos fugatos. É dividido entre estas, que o povo chama fantasias, ricercatas, toccatas e sonatas.¹⁴⁵

O conceito fornecido por Kircher sugere que esse estilo foi o mais livre método de composição, por não estar atrelado a nenhum elemento musical pré-estabelecido que restringisse de alguma forma, o poder criativo do compositor. Nesse conceito, pode-se observar a idéia de gênio, *ingenium* ou *artificium*: a habilidade que o compositor traz para o processo composicional. O *ingenium* (engenho) foi entendido por autores jesuítas no século XVII como “uma força do intelecto, resultante do temperamento entre os líquidos (humores) do corpo humano.”¹⁴⁶ Emanuele Tesauro (1592-1675), poeta, dramaturgo e historiador de Turim, definiu o engenho como sendo

uma maravilhosa força do intelecto, que compreende dois naturais talentos: perspicuidade e versatilidade. A perspicuidade penetra nas mais longínquas e diminutas circunstâncias de cada objeto, como substância, matéria, forma, acidente, propriedades, causas, efeitos, fins, simpatias, o semelhante, o contrário, o igual, o superior, o inferior, as insígnias, os nomes próprios e os equívocos: coisas que jazem ocultas e enoveladas em qualquer assunto [...]. A versatilidade compara rapidamente todas essas circunstâncias entre si ou com o assunto: junta-as ou divide-as, aumenta-as ou diminui-as, deduz uma da outra, indica uma pela outra e, com maravilhosa destreza, põe uma no lugar da outra, como os jogadores. E essa é a metáfora, mãe das poesias, dos símbolos e das empresas. E é mais engenhoso aquele que pode conhecer e juntar circunstâncias mais distantes, como diremos.¹⁴⁷

¹⁴⁴ Em referência ao termo *phantasticus* em música, Kerala Snyder, citando o musicólogo Pieter Dirksen, informa que esse autor, tendo notado a ausência do termo em tratados italianos anteriores a Kircher, sugeriu a possibilidade de que o termo tenha sido cunhado por Froberger. SNYDER, Kerala J. *Dieterich Buxtehude: Organist at Lubeck*. Rochester University Press: Rochester, 2007. p. 256.

¹⁴⁵ *Phantasticus stylus aptus instrumentis, est liberrima, & solutissima componendi methodus, nullis, nec verbis, nec suieto harmonico adstrictus ad ostentandum ingenium, & abditam harmoniae rationem, ingeniosum que harmonicarum clausularum, fugarumque contextum dividitur que in eas, quas phantasias, Ricercatas, Toccatas, Sonatas vulgo vocant.* KIRCHER, (1650, p. 585).

¹⁴⁶ SAN JUAN, Juan Haerte de. *Examen de Ingenios para las Ciencias* (Baeza, 1575;1594). Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1946. p.103 *apud* LUCAS, Monica I. *Humor e agudeza nos quartetos de corda op. 33 de Joseph Haydn*. 268 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2005. p. 43.

¹⁴⁷ TESAURO, Emanuele. *Il Cannochiale Aristotelico* [...] (1670) *apud* LUCAS, (2005, p. 44).

Outro conceito atrelado a idéia de *ingenium* é o conceito de agudeza (*acutezza*). Esses conceitos são indissociáveis pelo fato de que um é gerado a partir do outro. Emanuele Tesauro, ao explicar as causas eficientes da agudeza, informou que “ela pode advir de três princípios: o furor, que é uma espécie de alteração da mente ‘causada por paixão, inspiração ou loucura’, do exercício, através da prática, da leitura e da reflexão’ ou do engenho natural [...]”.¹⁴⁸ O teólogo e filósofo jesuíta Baltazar Gracián (1601-1658) define agudeza como “uma relação engenhosa entre dois ou mais extremos cognoscíveis, representada por um ato do entendimento”.¹⁴⁹ Assim, “a agudeza é um produto (‘ato do entendimento’), e diferencia-se, neste sentido, do engenho, que é a faculdade para produzir agudezas.”¹⁵⁰

Se a agudeza, segundo Tesauro e Gracián, se refere à capacidade de entender, comparar e associar circunstâncias longínquas e aparentemente desconexas, pode-se sugerir aproximação desse conceito com o conceito de *meraviglia*. Retomando as palavras de Battistini, o maravilhoso poderia ser atingido também a partir de “processos associativos inesperados”.¹⁵¹ Dessa forma, é através do *ingenium* que se originariam tanto a agudeza quanto o maravilhoso, conceitos que se relacionam com o propósito do *stylus phantasticus*, como será visto.

Conforme observado no conceito dado por Kircher (p.70), o *stylus phantasticus* possuiu meio de expressão na música instrumental, abrangendo fantasias, tocatas, ricercares e sonatas.¹⁵² Referindo-se às sonatas, Kircher amplia a abrangência também para a música de câmara. Segundo Collins, Kircher entendia que este estilo funciona como “um veículo tanto para a demonstração do artifício composicional quanto uma ferramenta didática para a elucidação do contraponto”.¹⁵³ Por revelar a secreta razão harmônica, “o compositor não estava apenas demonstrando a lógica pertencente à música, mas também, analogamente, demonstrando a lógica do universo governado pela ordem.”¹⁵⁴

Kircher exemplifica esse estilo com cinco composições, em seções distintas na sua publicação de 1650. As incongruências do sistema classificatório proposto por Kircher ficam evidentes em dois exemplos musicais do *stylus phantasticus*. O primeiro exemplo fornecido pelo jesuíta contradiz o conceito do estilo por ser uma obra vocal, mesmo que desprovida de

¹⁴⁸ LUCAS, (2005, p. 44).

¹⁴⁹ GRACIAN, Baltazar. *Agudeza Y Arte de Ingenio* (Madrid, 1642). Madrid: Castalia, 1987, p. 54 *apud* LUCAS, (2005, p. 44).

¹⁵⁰ LUCAS, *op. cit.*, *loc. cit.*

¹⁵¹ Vide capítulo 1.2, p. 11.

¹⁵² Kircher se refere às sonatas instrumentais típicas do século XVII, distintas do conceito de forma sonata clássica.

¹⁵³ COLLINS, (2008, p. 29).

¹⁵⁴ *Idem.*

um sujeito melódico prévio. A composição *In lectulo per noctes quesivi*, escrita para três vozes é do próprio Kircher, baseado nos versos bíblicos da canção de Salomão. Segundo o jesuíta, essa composição representa “todas essas cantilenas cuidadosamente escritas que são chamadas sinfonias e fantasias, e outras melodias que ouvimos cantar em todos os lugares nas igrejas”.¹⁵⁵ Seguem os primeiros compassos:



Fac-símile 10 – *In lectulo per noctes quesivi*. (Kircher, 1650). Compassos iniciais
Fonte: KIRCHER (1650)

O segundo exemplo do estilo fantástico fornecido por Kircher, novamente é uma composição sua escrita a três vozes. Tendo em vista a ausência de um texto, pode-se sugerir que a composição devia ser executada por instrumentos. A relação dessa obra com o *stylus phantasticus* reside no fato de que a composição não está subordinada à um sujeito melódico ou harmônico. Seguem os dez compassos iniciais da trifonia:

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 35.

Paradigma Melothefias omnibus numeris absolute.



Fac-símile 11 – Composição a três vozes, de Kircher. Extrato
Fonte: KIRCHER (1650)

O terceiro exemplo do estilo é a *Fantasia supra Ut, re, mi, fa, sol, la* (FbWV201) de Johan Jakob Froberger (c.1616-1667), escrita para o cravo. Como introdução à fantasia, Kircher apresentou o seguinte texto, que auxilia no entendimento do conceito de *stylus phantasticus*:

Cravos, órgãos, órgãos positivos [regal] e todos os instrumentos de corda dedilhada [...] requerem composições, que de fato devem ser de tal ordem, que com elas o organista não apenas mostre seu próprio *gênio*, mas também nelas como preâmbulos, preparem os ânimos dos ouvintes e excite-os, para a harmonia da sinfonia preparada para se seguir. Muitos chamam composições harmônicas deste tipo, prelúdios, tocatas italianas, sonatas, ricercares, de tal maneira que apresentamos uma, a qual J. Jakob Froberger, organista imperial e anteriormente discípulo do mais célebre organista Hieronymous Frescobaldi, sobre ut, re, mi, fa, sol, la, exibiu adornada em sua arte, como um método perfeito de composição e fugas engenhosamente seguindo a ordem; se observares a notável mudança de tempo e as variedades, parece que absolutamente nada mais pode ser desejado, a tal ponto que a apresentamos a todos os organistas como espécime mais perfeito nesse gênero de composição, para que o imitem.¹⁵⁶

¹⁵⁶ *Clavicymbala, Organa, Regalia & omnia polyplectra instrumeta musica [...] compositiones requirunt, quae quidem tales debent esse, ut ijs organoedus non tantum ingenium suum ostendat sed & ijs veluti praeambulis quibusdam auditorium animos praeparet, excitetq; ad symphoniaci concentus sequuturi apparatus; Vocant plerique huiusmodi harmonicas compositiones praeludia, Itali Toccatas, Sonatas, Ricercatas cuiusmodi hic una exhibemus, quam D. Io. Iacobus Frobergerus Organedus Caesareus celeberrimi olim Organedi*

Percebe-se nessa introdução, que conceito de engenho para Kircher não está atrelado apenas no processo composicional, mas também na demonstração da habilidade de execução do intérprete-compositor. Collins sublinhou as três características que, segundo ele, levaram Kircher a enaltecer a composição de Froberger.¹⁵⁷ A primeira se refere a “um método perfeito de composição e fugas”, que pode ser entendido como a habilidade e o domínio do procedimento contrapontístico por parte do compositor. Outra característica seriam as seções “engenhosamente seguindo a ordem”, que se relaciona com a disposição das partes do discurso e o *ingenium* do compositor em justapor materiais contrastantes, pois “é mais engenhoso aquele que pode conhecer e juntar circunstâncias mais distantes”, conforme afirmou Tesauro. Pela última observação, a “notável mudança de tempo”, entende-se como reflexo da justaposição dos materiais contrastantes – ou *passi diversi*, na pena de Frescobaldi – que moviam os ouvintes para distintos *affetti*.

De forma contrária ao conceito dado, nessa introdução Kircher adicionou o prelúdio como exemplo do *stylus phantasticus*, além de ter relacionado composições como a tocata, a fantasia e a sonata barroca com a idéia do *exordium* retórico, quando informou que instrumentos de teclado e de corda dedilhada requerem composições que “preparem os ânimos dos ouvintes e excite-os, para a harmonia da sinfonia preparada para se seguir.”¹⁵⁸

Os exemplos que seguem se referem a trechos específicos da fantasia de Froberger. Nos compassos iniciais da primeira seção, o hexacorde é apresentado primeiramente na voz do baixo e imitado em seguida, na voz do contralto:

Hieronymi Frescobaldi discipulus, supra Vt, re, mi, fa, sol, la exhibuit eo artificio adornata, Vt sive perfectissima copositionis methoduu, fugarumq; ingeniosè se sectantium ordinem; sive insignem temporis mutationem, varietatemque spectes, nihil prorsus desiderari posse videatur; adeoque illam omnibus Organoedis; tanquam perfectissimum in hoc genere compositionis specimen, quod imitentur, proponendum duximus. KIRCHER, (1650, p. 465).

¹⁵⁷ COLLINS, (2008, p. 42).

¹⁵⁸ Sobre o *exordium* retórico, vide TARLING, Judy. *The Weapons of Rhetoric – a guide for musicians and audiences*. Albans: Corda Music Publications, 2004. p. 155.; também BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1998. p. 81.



Fac-símile 12a – Fantasia de Froberger. Primeira seção
 Fonte: KIRCHER (1650)

O exemplo abaixo se refere aos compassos iniciais da segunda seção, na qual gradativamente um incremento na figuração rítmica é imposto:



Fac-símile 12b - Fantasia de Froberger, compassos iniciais da segunda seção
 Fonte: KIRCHER (1650)

No exemplo que segue, nota-se o incremento rítmico, em relação à seção anterior:



Fac-símile 12c – Fantasia de Froberger, compassos intermediários da terceira seção
Fonte: KIRCHER (1650)

A “notável mudança de tempo” descrita por Kircher determina o início da quarta e da quinta seção, através da alteração da fórmula de compasso. Essa alteração ocorre no quinto compasso do exemplo abaixo, e no segundo compasso do exemplo seguinte:



Fac-símile 12d – Fantasia de Froberger, mudança da formula de compasso, quarta seção
Fonte: KIRCHER (1650)



Fac-símile 12e- Fantasia de Froberger, mudança da formula de compasso, quinta seção
Fonte: KIRCHER (1650)

Embora o conceito oferecido por Kircher exalte o caráter livre da composição, em suas palavras: “não ligado a nada, nem a palavras nem a um tema harmônico”, a presença do hexacorde na fantasia de Froberger representa o tema harmônico que restringe a liberdade composicional, o que contradiz o conceito dado por Kircher. Por outro lado, outro aspecto do conceito também fica evidente: a habilidade, ou *ingenium*, do compositor em sobrepujar a restrição, o obstáculo imposto por si mesmo, através da manipulação do hexacorde em cada seção, com novas variantes do hexacorde transpostas pela técnica da solmização.¹⁵⁹ Se por um lado o *obbligo* representa uma restrição à liberdade composicional, por outro representa oportunidade para o compositor demonstrar domínio da técnica de composição, revelando a “razão secreta da harmonia.” Percebe-se também que essa “notável mudança de tempo” traz diversidade de afetos à fantasia, e nesse ponto se assemelha ao que Frescobaldi preconizou em relação às suas tocatas, quando alertava para o bom juízo na escolha do andamento, para que os afetos aparecessem. Foi habitual, no período estudado, o uso de composições que desafiassem a habilidade dos compositores. Tanto em exemplos de procedimentos canônicos, quanto na fantasia de Froberger, a manipulação do *obbligo* torna-se um jogo, ou algo desafiante que entretinha o compositor numa espécie de quebra-cabeças.

O próximo exemplo de *stylus phantasticus* apresentado por Kircher é do compositor romano, instrumentista de cordas dedilhadas, Lelio Colista (1629-1680). Colista foi estimado em Roma como instrumentista e compositor, e é provável que Kircher tenha-o conhecido,

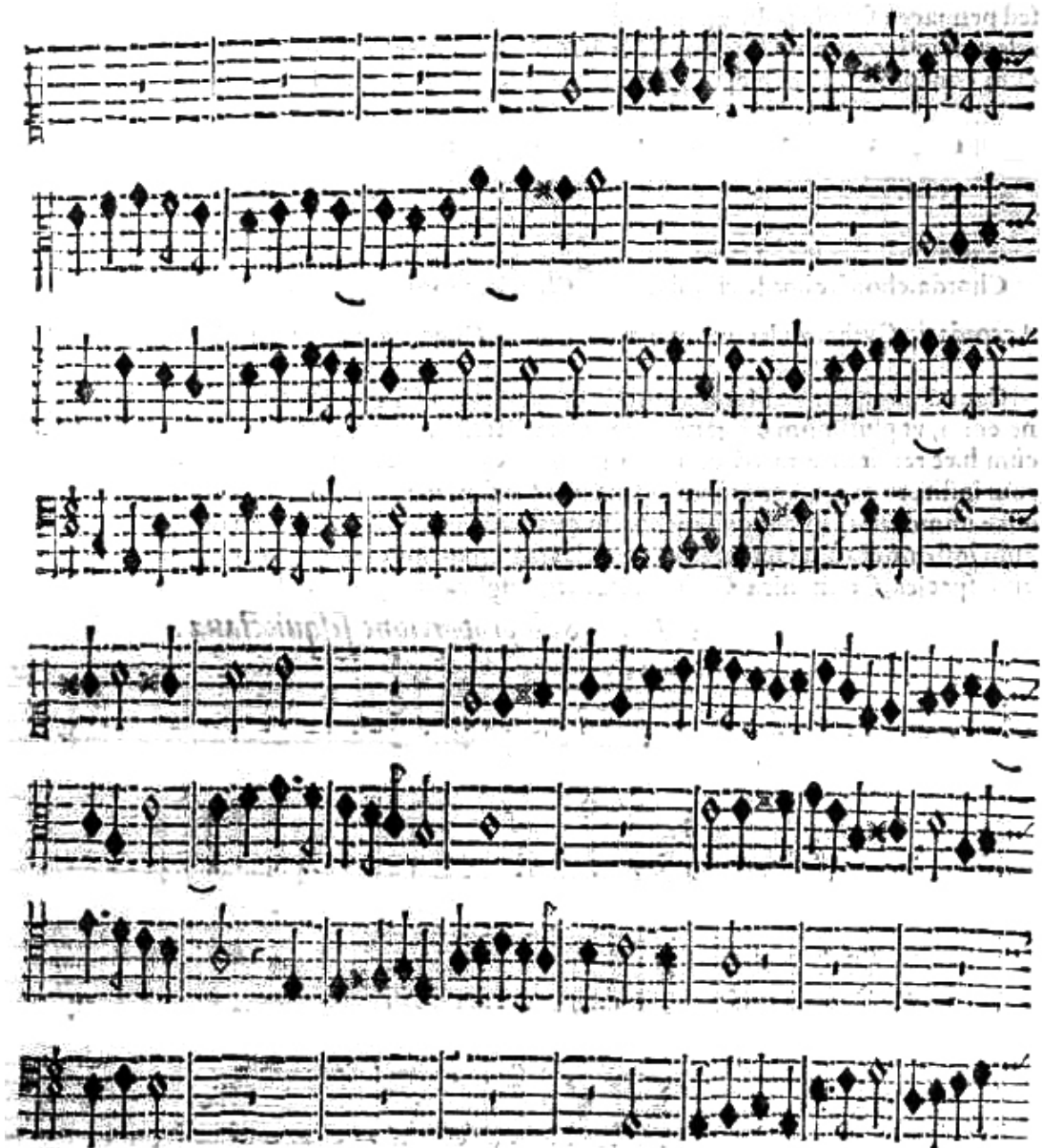
¹⁵⁹ SILBINGER, (2005, p. 454). Solmização é o uso de sílabas associadas com notas musicais, como dispositivo mnemônico para indicar intervalos melódicos.

devido à educação jesuítica de ambos. Especula-se que Colista tenha estudado com o compositor Gregorio Allegri (1582-1652), com o cantor, harpista e compositor Marco Marazzoli (c.1608-1662), e que seus estudos de instrumento tenham ocorrido com Kapsberger.¹⁶⁰ O exemplo de Colista se trata de um quarteto para alaúdes, intitulado *symphonia*. Pode-se sugerir que sua notação original tenha sido o sistema de tablatura, mesmo que apresentada no *Musurgia* em notação mensural, para fins de leitura e análise também por músicos não alaudistas. A *symphonia* de Colista é polifônica em sua concepção, e apresenta o ritmo inicial típico da *canzona*:



Fac-simile 13a-Symphonia. Colista, c.1-7
Fonte: KIRCHER (1650)

¹⁶⁰ WESSELY-KROPIK, Helene. *Lelio Colista, ein römischer Meister vor Corelli: Leben und Umwelt*. Viena: Hermann Böhlau. 1961, p.26, *apud* COLLINS (2008, p.46).



Fac-símile 13b- *Symphonia*. Colista, c.8-23
Fonte: KIRCHER (1650)



Fac-símile 13c-Symphonia. Colista, c.24-37
 Fonte: KIRCHER (1650)

O último exemplo fornecido por Kircher é também uma *symphonia*, do cantor e compositor Gregorio Allegri. Em dezembro de 1629, sob o papado de Urbano VII, Allegri assumiu o posto de mestre da capela papal. Seus contemporâneos o viam como o sucessor de Palestrina, e guardião do *stile antico*.¹⁶¹ De clara textura polifônica, a *Symphonia à 4* foi escrita para dois violinos, viola e viola da gamba. Sobre essa obra, Kircher informa que “a arte sinfônica é manifestada com tal exatidão, que nada parece ser capaz de ser acrescentado, ou tirado dela”, sem afetar o gênio do compositor.¹⁶² Seguem os compassos iniciais da *symphonia*:

¹⁶¹ GREGORIO ALLEGRI. In: SADIE, Stanley. (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillian, 2001, v.1, p. 382.

¹⁶² KIRCHER, (1650, p. 487) *apud* COLLINS, (2008, p. 50)



Fac-símile 14 – *Symphonia*. Gregorio Allegri. Compassos iniciais
 Fonte: KIRCHER (1650)

Em breve análise dos exemplos do *stylus phantasticus* escolhidos por Kircher, nota-se um traço comum entre as obras: todas são, em essência, composições polifônicas. Geoffrey Webber, em resenha sobre a publicação de Collins, alertou para o fato de que o autor ressaltou a conexão entre a habilidade no contraponto com o conceito de *stylus phantasticus*, como entendido pelo jesuíta.¹⁶³ De fato Collins notou que Kircher tinha uma visão racionalista da música, quando o jesuíta demonstrou ser pessimista em relação aos músicos que se baseavam mais em procedimentos empíricos ao invés do trato cuidadoso da composição.¹⁶⁴ Conforme observado, a introdução à fantasia de Froberger fornecida por Kircher, ressalta sua predileção por composições tecnicamente perfeitas em termos contrapontísticos. Também Buelow, ao informar que Kircher entendia a música como parte do *quadrivium*, sugere que o jesuíta valorizava a ordem matemática da música, o que se relaciona com o racional, ou a razão.

Se a relação entre o fantástico e o contraponto existe no entendimento de Kircher, pode-se especular que se deva à informação fornecida 77 anos antes da publicação do *Musurgia Universalis* de Kircher, no *Institutione Harmoniche* de Zarlino, na reedição de 1573. Gregory Butler, ao estudar a fantasia, relaciona-a com a prática da improvisação vocal

¹⁶³ WEBBER, Geoffrey. *The Stylus Phantasticus and Free Keyboard Music of the North German Baroque*. By Paul Collins. *Music and Letters*, Oxford, v.88, n.3, p. 487, 2007. Resenha.

¹⁶⁴ COLLINS, (2008, p. 59).

de texturas contrapontísticas com cadeias de imitações sequenciais, ou *contrapunto a mente*, com ou sem *cantus firmus (soggetto)*, usuais daquele contexto:¹⁶⁵



Exemplo 21 - *Consequenza doppia a mente senza soggetto*. Zarlino, 1573

Fonte: BUTLER (1974)

Devido à aceitação da obra de Zarlino, pode-se especular se Kircher teve contato com o seu tratado, e se seu entendimento de “fantástico”, relacionado à textura contrapontística imitativa sem *cantus firmus*, teve origem na *consequenza senza soggetto*, de Zarlino.

Em relação ao entendimento racional ou sensorial de Kircher sobre o *stylus phantasticus*, pode-se especular que, se o jesuíta escolhesse exemplos desse estilo nas obras não necessariamente contrapontísticas, como o caso das tocatas e das sonatas por ele citadas, as características fantásticas que o jesuíta sublinharia poderiam ter sido outras, mais relacionadas com as sensações, e não tanto com o intelecto, ou razão. Pode-se sugerir, no caso da tocata, que o jesuíta salientaria o *ingenium* para dispor seções “engenhosamente seguindo a ordem”, bem como a “notável mudança de tempo”, mas é possível também que não sublinhasse tanto o *ingenium* na construção do contraponto, uma vez que seções contrapontísticas poderiam ocorrer eventualmente e não necessariamente, nas tocatas e sonatas daquele contexto. Outra reflexão que pode ser relevante nesse contexto é o fato de que Kircher procurou dar um caráter atual, moderno, na sua obra teórica. Assim como Christoph Bernhard (1628-1692), Kircher foi dos primeiros teóricos do século XVII a identificar o uso de figuras retóricas na música da *seconda prattica*.¹⁶⁶ Além disso, observa-se o uso de exemplos musicais de compositores contemporâneos a ele, como Giacomo Carissimi (1605-

¹⁶⁵ BUTLER, Gregory G. The Fantasy as musical image. *The Musical Quarterly*, Oxford, v. 60, n.4, p. 606 (Oct., 1974).

¹⁶⁶ BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1998, p. 110.

1674), Kapsberger, Allegri, Colista e Froberger. A escolha desses dois últimos em especial pode estar relacionada com o fato de que Froberger (1616-1667) e Colista (1629-1680) representavam uma geração posterior aos seus respectivos professores Frescobaldi (1583-1643) e Kapsberger (c.1580-1651). Conforme Massimiliano Guido, Froberger, aluno de Frescobaldi, representou uma geração em que a forma “se orientará em direção a uma simplificação dos fatores, restabelecendo uma ordem e uma estrutura de leitura e organização mais fáceis,” ¹⁶⁷ o que poderia tornar as seções “engenhosamente seguindo a ordem”, mais perceptíveis para o jesuíta.

No livro *Itinerarium exstaticum* (1656), Kircher relatou as impressões que teve na ocasião de concerto realizado em 1656 numa academia romana, no qual se apresentaram os instrumentistas Lelio Colista, na tiorba, o violinista e compositor napolitano Salvatore Mazzella (?-?) e Michelangelo Rossi (c.1601-1656) no violino. Segundo Collins, “sem dúvida, foi uma *sonata a tre* de compositor não mencionado, que Kircher ouviu Colista e dois outros músicos” tocarem naquela ocasião.¹⁶⁸ Como observado no conceito do *stylus phantasticus* de Kircher, a sonata está entre as composições representantes desse estilo.

Segue na íntegra, o relato de Kircher:

Aconteceu não muito tempo atrás, quando fui convidado para uma academia... de três incomparáveis músicos (se eu os devesse chamá-los de Orfeus de nossa era, em muito pouco divergiria da verdade), para oferecer mais que um costumeiro distinto exemplo da habilidade que eles professavam, eles me queriam só, para ser testemunha do seu método e destreza secretos, dificilmente ouvidos, de se fazer [música]. Entretanto, quando tudo fora meticulosamente preparado...o lugar e hora devidamente acertados, eles começaram [a tocar] uma composição em dois pequenos violinos [*chelybus minoribus*] e o que é chamado tiorba – com tal excelente concordância harmônica, tais incomuns *passaggi* com intervalos não usuais, que (embora não possa confessar que eu tenha experimentado nada fora do comum em música) eu não me lembro de ter experimentado nada parecido com isso. Pois enquanto o diatônico se misturava com o cromático, e estes com gorjeios enarmônicos, dificilmente se pode expressar o quanto a incomum mistura desse tipo excitou as emoções da mente. Agora pausando languidamente, por meios de uma oitava descendente do alto para um som profundo, eles afetaram a mente do ouvinte com certo langor; e através de uma ascensão, como se o guiasse para atacar qualquer altura; agora por uma delicada e súbita arcada, até que raspam as cordas, e pareciam excitar o sopro do coração batendo junto com eles; às vezes com um murmúrio um pouco triste, indignante, eles moveram meus sentidos para a melancolia e a tristeza: poderias dizer que estava participando de uma cena trágica. Logo, das modulações um pouco tristes, eles gradualmente levaram as notas cromáticas, de relaxadas para densas, intensas, dançantes e cheias de alegria,

¹⁶⁷ GUIDO, (2007, p. 185).

¹⁶⁸ COLLINS, (2008, p. 46-47).

todas com tal veemência que elas quase me dominaram com uma espécie de loucura. Imediatamente depois, urgindo na mente com ataques alterados para certo confuso estado de ferocidade veemente, eles incitaram à batalha, e quando a força finalmente estava relaxada, eles a moveram em direção a um sentimento mais doce peculiar à compaixão, amor divino, e contemplação do mundo, com tal graça e tão tremendo charme que eu estou bem convencido que estes velhos heróis - Orfeus, Terpandus, e outros músicos mais renomados na posteridade pela fama de seus nomes – nunca atingiram algo similar. Mergulhado nessa composição incomparável, minha mente foi levada por uma emoção exótica para a maravilhosa harmonia das esferas celestes; aqui ela contemplava as leis da harmonia e da discórdia [que regulamentam] cada e todo corpo neste mundo, leis determinadas de tal forma que enquanto harmonias individuais abundavam de discordâncias, eu não obstante observei, em suma, uma estrita harmonia preservando o universo. Quando a beleza desta composição estimulou minha mente (já satisfeita com seu movimento harmônico) em direção a várias visões fantásticas, a partir daí aconteceu que (mesmo que apenas em um determinado dia) eu contemplava atentamente, mais do que o habitual, a sabedoria de Deus, três vezes melhor e maior, revelando-se exclusivamente na maravilhosa e incompreensível constituição da estrutura do mundo.¹⁶⁹

Nesse relato, observa-se que Kircher possuía uma visão racional da música quando usa termos técnicos como “concordância harmônica”, “diatônico”, “cromático” e “enarmônico”. Quando o jesuíta se referiu a “uma estrita harmonia preservando o universo” e “harmonia das esferas celestes”, demonstrou sua visão racionalista de música como pertencente ao *quadrivium*, conforme informado por Buelow.¹⁷⁰ Collins, ao examinar o adjetivo *phantasticus* a partir da origem do termo *fantasia*, na língua grega, *phainen* (mostrar), ou *phantazein* (tornar visível), também sugeriu que o entendimento do termo

169 It happened not so long time ago that I was invited to an academy....of three incomparable musicians (If I should call them Orpheuses of our age, I would very little diverge from the truth), in order to give more than costumarily distinguished example of the skill they professed, they wanted me alone to be a witness of their secret and scarcely heard method of and skill in making [music]. Therefore, when everything had been meticulously prepared...and a place and time duly arranged, they began [to play] a composition on two small violins [chelybus minoribus] and what is called the Theorbo – wich such great concord of harmony, such uncommon divisions of unusual interval, that (although I cannot confess that I have experienced nothing outstanding in music) I do not recall experiencing anything like it. For while the diatonic mingled with the chromatic, and these with enharmonic twitterings, it can scarcely be expresses how much the unusual mixture of these kinds stirred the mind's emotions. Now pausing languidly, by means of an octave descent from a high to a deep sound, they affected the listener's mind with a certain languor; and through and ascent, as if gated it to attack any height; now by a thin and subtle drawing of the bow, until they scraped the strings, and seemed to stir the breath of the heart beating together with them; sometimes with a rather sad, indignant murmur they moved my feelings to gloom and sorrow: you would have said you were participating in a tragic scene. Soon from the rather sad modulations they gradually carried the chromatic notes from relaxed to dense, intense ones, full of joy and dancing, all with such vehemence that they almost overwhelmed me with a kind of madness. Immediately afterward, urging on the mind with alternating attacks to a certain confused state of vehement ferocity, they incited it to battle, and when the force was finally relaxed, they moved it toward a sweeter feeling peculiar to compassion, divine love, and contempt of the world, with such grace and such tremendous charm that I am quite convinced that those old heroes-Orpheus, Terpandus, and the other musicians most renowned in posterity for the fame of their name-never attained anything similar. Stepped in this incomparable composition, my mind was carried off by an exotic emotion to the wonderful harmony of the heavenly spheres; here it contemplated the laws of harmony and discord [wich regulate] each and every body in this world, laws so arranged that while individual harmonies abounded in discords, I nevertheless observed, all in all, a strict harmony preserving the universe. When the beauty of this composition impelled my mind (already filled with its harmonic movement) toward various fantastical visions, from this it came about that (if only on a certain day) I contemplated more observantly than usual the wisdom of God, thrice best and greatest, revealing Himself uniquely in the wonderful and incomprehensible constitution of the world's structure. KIRCHER, (1656) apud MANN, (2002, p. 8).

¹⁷⁰ Vide p. 68.

fantástico para Kircher também “ênfatiza a satisfação do intelecto por meio da ordem visual e da precisão da composição.”¹⁷¹

Quando o jesuíta se refere aos *passeggi* com intervalos não usuais, pode estar se referindo às figurações *broken-style* presentes também nas tocatas de Kapsberger,¹⁷² cujo efeito de imprevisibilidade se relaciona com o conceito de *stylus phantasticus*. Esse efeito também acontece quando afirmou que foi tomado por uma espécie de loucura devido ao contraste causado pela imprevisível alternância de afetos “tristes” com “dançantes” e “cheios de alegria.” Também se observa nas palavras de Kircher, o reconhecimento de que a música era capaz de representar afetos distintos, aos quais o jesuíta associou à lugares-comuns (tópicas) através de imagens de batalhas, ou cenas teatrais trágicas.

Contrariando a visão de Collins, e corroborando a suspeita levantada por Webber de que Kircher não estava apenas preocupado com o racional, pode-se verificar que este último recorreu ao aspecto sensorial, aos sentidos, quando utilizou essas imagens para exprimir os afetos que moveu sua mente ao escutar aquela sonata no *stylus phantasticus*. Em suas impressões, Kircher relacionou com clareza o sentido da *meraviglia* às obras em *stylus phantasticus*. Quando o jesuíta relatou que a sonata provocou várias visões fantásticas em sua mente, pode-se sugerir outra relação do fantástico com a *meraviglia*. Segundo Ermínia Ardisimo, a *meraviglia* é “estimulada, sobretudo pela admiração do engenho do orador, brilhante ao criar artifício, que gera deleite no ouvinte, mas também pela capacidade de abrir novas visões da realidade”.¹⁷³ Dessa forma, pode-se sugerir que os músicos-oradores executantes da sonata tiveram a engenhosidade capaz de fazer com que Kircher tivesse as “visões fantásticas”, ou “novas visões da realidade.” Ao discutir a *meraviglia* nos escritos do poeta Giambattista Marino, a autora afirmou que

“a maravilha nesse caso, é ditada pela rapidez da palavra, da precisão, da utilidade, do inesperado e surpreendente, imprevisível discurso, revelador de uma verdade que se torna evidente somente depois de ter sido pronunciada por um intelecto agudo e engenhoso [...]”.¹⁷⁴

¹⁷¹ COLLINS, (2008, p. 32).

¹⁷² Vide capítulo 2.1, p. 54, nota 116.

¹⁷³ ARDISSIMO, Ermínia. Maravilha e conhecimento de Tasso a Vico. Trad. Silvana Ruffier Scarinci. *Per Musi* - Revista Acadêmica de Música (UFMG), Belo Horizonte. No prelo.

¹⁷⁴ *La meraviglia in questo caso è dettata della protezza della parola, dalla precisione, dall'utilità, dall'inatteso e sorprendente, imprevedibile discorso, rivelatore di una verità che diviene evidente solo dopo essere stata pronunciata da un intelletto acuto, da un ingegnoso [...]. Idem, op. cit.*

Como será visto adiante, o inesperado, o surpreendente e o imprevisível, adjetivos associados ao conceito de *meraviglia*, foram indicados por Mattheson como características do *stylus phantasticus*.

2.3.3 O *stylus phantasticus*, segundo Johann Mattheson (1739)

Segundo Collins, o conceito de *stylus phantasticus* como entendido por Kircher, foi reelaborado com o passar dos anos, passando por alterações ocorridas nos dicionários do francês Sébastien de Brossard (1655-1730) e do tcheco Tomas Baltazar Janovka (1669-1741), do alemão Johann Gottfried Walther (1684-1748) e do francês James Grassineau (c.1715-1767), e nos escritos do teórico e compositor alemão Johann Mattheson (1681-1764).¹⁷⁵

Johann Mattheson apresentou inicialmente sua teorização sobre classificação estilística em ensaios presentes nas obras *Das neu-eroffnete Orchestre*, nas edições de 1713 e 1717, retomando o mesmo esquema tripartido e se apropriando de termos usados por Scacchi e Kircher. Dentre os estilos *ecclesiastico*, *theatrali* e *camerae*, Mattheson classificou o *stylus phantasticus* como subgênero do *stylo theatrali*, embora tenha informado que o mesmo estilo poderia estar presente tanto no ambiente *ecclesiastico* como no de *camerae*.¹⁷⁶ Enquanto nas publicações de 1713 e 1717 limitou-se a citar a definição de *stylus phantasticus* presente no dicionário de Brossard, foi no capítulo 10 do *Der vollkommene Capellmeister* (1739), que Mattheson apresentou sua própria definição do conceito:

§93

Então este estilo é a maneira mais livre e descompromissada do arranjar, do cantar e do tocar que se poderia inventar, pois nele ora nos deparamos com uma, ora com outra ideia, não nos prendemos a palavras, nem a melodia, ou ainda a harmonia, de modo que cantores e instrumentistas podem mostrar sua habilidade; nele são produzidas toda sorte de passagens de outro modo incomuns, de ornamentos obscuros, volteios e adornos engenhosos, sem verdadeira observação da pulsação e do tom, que, sem respeitar a estes, tomam lugar no papel. É posto em prática sem frase principal e respostas formais, sem tema e sujeito; ora enérgico, ora hesitante; ora monódico, ora polifônico; ora num tempo estrito e seguindo a pulsação; sem massa sonora; mas nunca sem a intenção de agradar, de arrebatrar e de causar deslumbramento. Estes são os traços essenciais do estilo fantástico.¹⁷⁷

¹⁷⁵ Para mais informações sobre as alterações ocorridas, vide COLLINS, (2008, p. 53-70).

¹⁷⁶ MATTHESON, J. *Der Vollkommene Capellmeister*. Hamburg: Christian Herold, 1739. p. 88. Ver também HARRISS, Ernest C. *Johann Mattheson's Der Vollkommene Capellmeister: A Revised Translation with Critical Commentary*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1981.

¹⁷⁷ *Denn dieser Styl ist die allerfreieste und ungebundenste Setz Sing und Spiel Art, die man nur erdencken kan, da man bald auf diese bald auf jene Einfälle geräth, da man sich weder an Worte noch Melodie, obwol an Harmonie, bindet, nur damit der Sänger oder Spieler seine Fertigkeit sehen lasse; da allerhand sonst*

§94

As regras da harmonia, e nenhuma outra, devem ser obedecidas nesta forma da escrita. Tem mais êxito quem consegue exhibir os ornamentos mais artísticos e as circunstâncias mais raras. E quando ainda, de vez em quando, se infiltra certo pulso ligeiro, este dura somente um piscar de olhos; e depois, não se seguindo outro [pulso], a medida de tempo sai de folga. As frases principais e as respostas não são completamente excluídas apesar do caráter frouxo; mas não se podem conectar umas as outras, e muito menos serem executadas regularmente. Por isto, portanto, aqueles autores, que em suas fantasias ou tocatas elaboram fugas rigorosas, não têm uma compreensão correta do estilo que pretendem, ao qual nada é tão espúrio quanto a ordem e a restrição. E por que deveria uma tocata, uma *boutade* ou um capricho eleger tonalidades, nas quais deveriam se fechar? Elas não podem terminar no tom que quiserem? Não devem, sim, ser com frequência conduzidas de um tom para outro, que lhe é bem oposto e estranho, para seguir um canto periódico? Este fato é mesmo tão pouco notado quanto o anterior, embora faça parte característica do estilo fantástico.¹⁷⁸

Ao descrever o estilo como “a maneira mais livre e descompromissada do arranjar, do tocar e do cantar”, que não se prende “a palavras, nem a melodia, ou ainda a harmonia”, pode-se verificar a influência do conceito de Kircher já nas primeiras palavras de Mattheson, por utilizar termos muito próximos aos usados pelo jesuíta. Também se observam semelhanças com as indicações de *performance* das advertências de Frescobaldi. Essas semelhanças ficam evidentes quando Mattheson afirmou que a tocata, *boutade* ou capricho poderiam ser concluídos em outro tom, que não o principal da obra, e também ao destacar características rítmicas nas quais não ocorre “verdadeira observação da pulsação”, pois quando “se infiltra certo pulso ligeiro, este dura somente um piscar de olhos”. Essas observações se relacionam com o paralelo que existe, segundo Frescobaldi, entre a tocata e os madrigais da *seconda prattica*, nos quais são os afetos das palavras, ou o afeto de determinada

ungewöhnliche Gänge, versteckte Zierrathen, sinnreiche Drehungen und Verbrämungen hervorgebracht werden, ohne eigentliche Beobachtung des Tacts und Tons, unangesehen dieselbe auf dem Papier Platz nehmen; ohne förmlichen Haupt Satz und Unterwurff, ohne Thema und Subject, das ausgeführet werde; bald hurtig bald zögernd; bald ein bald vielstimmig; bald auch auf eine kurtze Zeit nach dem Tact; ohne Klang Maasse; doch nicht ohne Absicht zu gefallen, zu übereilen und in Verwunderung zu setzen. Das sind die wesentlichen Abzeichen des fantastischen Styls. MATTHESON, (1739, p. 88).

¹⁷⁸ *An die Regeln der Harmonie bindet man sich allein bey dieser Schreib Art, sonst an keine. Wer die meisten künstlichsten Schmückungen und selteneste Fälle anbringen kan, der fährt am besten. Und wenn gleich dann und wann eine gewisse geschwinde Tact Art sich eindringet, so währt sie doch nur einen Augenblick; folget keine andere, so hat die Zeit Maasse gar Feierabend. Die Haupt Sätze und Unterwürffe lassen sich zwar, eben der ungebundenen Eigenschafft halber, nicht gantz und gar ausschliessen; sie dürffen aber nicht recht an einander hangen, vielweniger ordentlich ausgeführet werden: daher denn diejenigen Verfasser, welche in ihren Fantaisien oder Toccaten förmliche Fugen durcharbeiten, keinen rechten Begriff von dem vorhabenden Styl hegen, als welchem kein Ding so sehr zuwieder ist, denn die Ordnung und der Zwang. Und warum sollte sich denn eine Toccate, Boutade oder Caprice gewisse Ton Arten erwehlen, worin sie schliessen müste? darff sie nicht aufhören, in welchem Ton sie will; ja muß sie nicht off, aus einem Ton in den andern gantz entgegen stehenden und fremden geführet werden, wenn ein Regelmäßiger Gesang darauf folgen soll? Dieser Umstand wird im Aufschreiben eben so wenig, als der vorige beobachtet, und gehöret doch allerdings zu den Kennzeichen des fantastischen Styls. Idem, op.cit., loc. cit.*

passagem, que sugere a pulsação a ser adotada na respectiva seção. Pode-se sugerir que são esses diferentes *tactus* que levaram Kircher a observar a “notável mudança de tempo” ocorrida na fantasia de Froberger. Mattheson também se referiu a uma característica presente nas tocatas do século XVII: a desobrigação com os procedimentos polifônicos, sendo característica desse estilo o uso de texturas contrastantes, como a monódica e a polifônica numa mesma obra, artifício que proporcionava a diversidade de passagens – e afetos – descrita por Frescobaldi. Segundo Mattheson, nesse estilo “ora nos deparamos com uma, ora com outra ideia”, informação que confere com a descrição de fantasia ou capricho apresentada por Praetorius:

O termo *capriccio*, ou *phantasia subitanea* [fantasia improvisada, súbita] é quando alguém começa a executar uma fuga da sua escolha, mas se mantendo nela por pouco tempo, logo passando para outra, de acordo com seu próprio gosto.¹⁷⁹

Tanto para Mattheson quanto para Praetorius, uma característica dessas obras improvisatórias era a liberdade que o compositor tinha em não se ater a uma melodia, ou motivo por muito tempo, o que garantia imprevisibilidade na obra. A esse respeito, Gary Zink informou que “é possível supor que o *stylus phantasticus* era dependente, em parte, da habilidade do compositor em tocar deliberadamente contra as estabelecidas expectativas da sua audiência.”¹⁸⁰ Essa quebra de expectativa, por não se ater a um motivo, dá o caráter imprevisível que era um dos fatores que fazia com que, nas palavras de Mattheson, a obra tivesse o objetivo de “deslumbrar, surpreender.”¹⁸¹ Em outras palavras, a música tomava de outras artes seus conceitos mais em voga, como neste caso, o da *meraviglia*.

Antes de definir o conceito de *stylus phantasticus*, ao se referir ao termo relacionado *fantasia*, Mattheson informou:

¹⁷⁹ A *capriccio* or improvised fantasia is when one undertakes to execute a fugue of one's choosing but dwells on it only for a short time, soon changing to another fugue as it strikes him. PRAETORIOUS, Michael. *Syntagma Musicum*. Wolfenbüttel, 1619 apud KITE-POWELL, J. *Syntagma Musicum III*. (tradução comentada). New York: Oxford University Press, 2004. p. 38.

¹⁸⁰ ZINK, (1991, p. 11).

¹⁸¹ Essa característica imprevisível e inconstante levou críticos modernos a considerarem obras no *stylus phantasticus* como obras sem direcionamento, sem objetivo.

§88

O nome fantástico é, além disto, muito detestado; entretanto, nós observamos um uso deste nome que é bem visto, e principalmente se assera em seu lugar na orquestra e no palco, não somente para instrumentos, mas também para a voz cantante. Ele consiste, na verdade, não no arranjar ou compor com a pena, mas no cantar e tocar que advém do espírito livre, ou, como se diz, *ex tempore*. Os italianos chamam a este estilo “*a mente, non a penna*”. Assim também aqueles chamados de *Fantasie, Capriccie, Toccate, Ricercate*, etc., que podem ser escritos ou impressos, mas ainda assim pertencem aqui; e não nos esqueçamos das *boutades* e dos prelúdios.¹⁸²

Pode-se observar que o autor considerou que o *stylus phantasticus* está vinculado ao ato improvisatório, quando informou que “ele consiste, na verdade, não no arranjar ou compor com a pena”, mas sim, na improvisação, a qual foi entendida pelos italianos como *a mente* (na mente), não escrita. Porém, pode-se observar que essas obras também poderiam estar escritas, mas com a intenção de soarem espontâneas, apesar de previamente planejadas. Além de vincular o termo *fantasia* às tocatas, ricercares e caprichos, Mattheson também incluiu o prelúdio e a *boutade*¹⁸³ como representante do estilo. Em outro parágrafo, Mattheson informou que

§89

Os compositores do sul, com frequência, aproveitam a oportunidade de vender de tal modo suas ideias, e de se servirem deste estilo para especial deleite dos conhecedores; quer a fantasia seja posta de fato no papel, e com isto se poupem esforços aos cantores ou instrumentistas; quer, o que é sempre melhor, o compositor não faça nada mais que marcar o trecho confortável e o local correto, onde tais livres pensamentos, ao bel-prazer, possam ser inseridos. Isto comumente ocorre numa cadência, seja no final ou em qualquer outro lugar. Mas requer cabeças capacitadas, que invistam toda sua invenção, e que sejam ricas (de tanto em tanto, mais do que raramente) em todo tipo de figuras.¹⁸⁴

¹⁸² *Der phantastische Nahm ist sonst sehr verhaßt; alleine wir haben eine Schreib Art dieses Nahmens, die wol beliebt ist, und hauptsächlich ihren Sitz im Orchester und auf der Schaubühne, nicht nur für Instrumente, sondern auch für Sing Stimmen behauptet. Er bestehet eigentlich nicht sowol im Setzen oder Componiren mit der Feder, als in einem Singen und Spielen, das aus freiem Geiste, oder, wie man sagt, ex tempore geschiehet. Die Italiener nennen diesen Styl a mente, non a penna. Wiewol die so genannten: Fantasie, Capriccie, Toccate, Ricercate &c. sie mögen geschrieben oder gedruckt seyn, allerdings hieher gehören, der Boutaden und Vorspiele nicht zu vergessen.* MATTHESON, (1739, p. 87).

¹⁸³ *Boutade*: No século XVII, o termo se refere a uma espécie de dança improvisada dentro de uma suíte de danças instrumentais, principalmente na França. No início do século XVIII o termo foi usado para designar uma fantasia curta, geralmente tocada em teclados, ou uma improvisação curta na viola da gamba. BOUTADE. In: SADIE, Stanley. (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillian, 2001, v. 4, p. 121-122.

¹⁸⁴ *Die Welschen Ton Meister nehmen gar öftters Gelegenheit, ihre Einfälle solcher Gestalt an den Mann zu bringen, und sich dieses Styls, zum besondern Vergnügen der Kenner, zu bedienen; es sey daß die Fantasie wirklich zu Papier gebracht werde, und man also dem Sänger oder Instrumenten Spieler die Mühe erleichtert; oder, welches allemahl besser, daß der Componist weiter nichts dabey thue, als den bequemen Ort und die rechte Stelle zu bemercken, wo dergleichen freie Gedancken, nach eigenem Belieben, angebracht werden können. Gemeiniglich geschiehet solches bey einem Schlusse, es sey am Ende, oder sonst*

Com essas palavras, Mattheson limitou a apreciação desse estilo para aqueles conhecedores capazes de perceber o “especial deleite” – ou agudezas – dessa música, o que se relaciona com o conceito de *musica reservata*¹⁸⁵ e com a “secreta razão harmônica”, das palavras de Kircher.¹⁸⁶

Em relação aos polos instrumentista-compositor observados por Bianconi, pode-se perceber que no contexto de Mattheson esses polos coexistiam, pois os instrumentistas poderiam interferir na obra, como nas improvisações de cadências e ornamentações. O lado intérprete do músico poderia ser destacado na habilidade em produzir espontaneidades como “passagens incomuns” e “ornamentos obscuros”, e o lado compositor instruído, quando demonstrava habilidade composicional suficiente para contrastar texturas ou alterar as cadências para um determinado tom que não o principal da obra, em preparação para o tom da composição seguinte, conforme descrito por Frescobaldi.¹⁸⁷ Quando se referiu a “cabeças capacitadas”, pode-se especular se Mattheson estava se referindo ao engenho do compositor, ou *ingenium*, como observou Kircher e descreveu Tesauero.¹⁸⁸

Ao afirmar que o *stylus phantasticus* estava presente também no ambiente de câmara e no eclesiástico, Mattheson diversificou os instrumentos próprios para o *stylus phantasticus*, quando informou que “o que ocorre todos os dias no teclado – que é a ferramenta mais adequada para tanto – no alaúde, na viola da gamba, na flauta transversal, etc., é sabido [...]”.¹⁸⁹ O fato de Mattheson ter incluído o alaúde como instrumento comum no *stylus phantasticus*, demonstra semelhança conceitual entre Mattheson e Kircher, pois o jesuíta utilizou como exemplo do *stylus phantasticus*, uma *symphonia* para quatro alaúdes, do compositor e alaudista romano Lelio Colista, e citou os instrumentos de corda dedilhada quando se referiu à Fantasia de Froberger.¹⁹⁰

Mattheson escolheu apenas dois exemplos para ilustrar o conceito de *stylus phantasticus*, os quais acreditou serem de Froberger. Conforme observado por Snyder, nenhum dos exemplos escolhidos se encontram entre as obras conhecidas de Froberger, e as tocatas restantes começam com acordes lentos.¹⁹¹ A musicóloga também observou que o

irgendwo. Aber es gehören tüchtige Köpffe dazu, die voller Erfindungen stecken, und an allerhand Figuren (bisweilen mehr als gar zu) reich sind. MATTHESON, (1739, p. 87).

¹⁸⁵ Vide capítulo 2.1, p. 61.

¹⁸⁶ Vide p. 72.

¹⁸⁷ Vide Anexo I, p. 126, item 2.

¹⁸⁸ Vide p. 72.

¹⁸⁹ MATTHESON, (1739, p. 88).

¹⁹⁰ *Idem*, p. 75.

¹⁹¹ SNYDER, Kerala J. *Dieterich Buxtehude: Organist at Lubeck*. Rochester: Rochester University Press, 2007. p. 250.

primeiro exemplo (Fac-símile 15) se refere aos compassos iniciais de um prelúdio de Buxtehude (BuxWV162):



Fac-símile 15 - Início de uma tocata de Froberger, segundo Mattheson



Fac-símile 16 - Início de uma fantasia de Froberger, segundo Mattheson

Apesar da inconsistência nos exemplos usados por Mattheson, existe um ponto em comum entre eles: ambos são desprovidos de sujeito melódico, ou *cantus firmus* que restrinja de alguma forma, a liberdade criativa do instrumentista-compositor.

Ao examinar o *Das neu-eröffnete Orchestre* (1721) de Mattheson, o qual é destinado para a discussão sobre o julgamento de composições musicais, Collins afirmou:

Reconhecedor do papel da razão no processo da percepção musical, Mattheson mesmo assim afirma a primazia dos sentidos, que devem ser sempre os mestres da razão. O ouvido é legitimamente o determinante principal na compreensão da música, pois ‘através da audição, a mente e seus afetos são mais poderosamente excitados’.¹⁹²

Em outras palavras, Collins explicou que Mattheson entendia “a natureza empírica da música como arte, governada apenas pela experiência prática e bom gosto do músico, e não por algum tipo de racionalismo matemático”, ao contrário do que pensou Kircher.¹⁹³ Snyder, ao comparar os conceitos apresentados por Kircher e Mattheson, comentou:

O *stylus phantasticus* de Kircher demonstra a habilidade do compositor, principalmente pelo artifício contrapontístico; o *stylus phantasticus* de Mattheson demonstra a habilidade improvisatória do executante e rejeita as fugas formais.¹⁹⁴

Tendo essas informações em mente, Collins concluiu que

[...] o que era ‘fantástico’ ao intelecto para Kircher, o era aos ouvidos de Mattheson, cuja estética era do ‘immediatez’, na qual as características superficiais de uma obra são decisivas, pois essas são as mais facilmente percebidas e sendo assim, as melhores vias para mover os ouvintes.¹⁹⁵

De forma sintética, Webber concluiu que

Essencialmente, Kircher usa o termo como uma categoria abrangente para qualquer obra instrumental livre de *cantus firmus*, e o mesmo é verdadeiro para os demais autores considerados aqui, incluindo Mattheson, ou seja, até 1739, quando ele ajusta seu entendimento do termo para focar elementos quase improvisatórios de composições livres ou improvisações.¹⁹⁶

¹⁹² Acknowledging the role of ratio in the process of musical perception, Mattheson nevertheless asserts the primacy of sensus, which should always be the master of reason. The ear is rightfully the principal determinant in one’s understanding of music, for ‘through hearing, the mind and its affections are most powerfully aroused’. COLLINS, (2008, p. 59).

¹⁹³ COLLINS, *op.cit.*; *loc. cit.*

¹⁹⁴ Kircher’s *stylus phantasticus* demonstrates the skill of the composer, chiefly through contrapuntual artifice; Mattheson’s *stylus phantasticus* demonstrates the improvisatory skill of the performer and rejects formal fugues. SNYDER, (2007, p. 253). Essa visão também é compartilhada por ZINK, (1991, p. 9-10).

¹⁹⁵ MARCO, Guy A. Zarlino on Counterpoint: *An Indexed Annotated Translation of the Istitutioni Harmoniche, Book III, with a Glossary and Commentary*. Tese (Doutorado em Música) – Departamento de pós-graduação em Música, Universidade de Chicago, 1956. p.78, *apud* COLLINS, (2008, p. 60).

¹⁹⁶ Essentially Kircher uses the term as an umbrella category for any instrumental work free of a *cantus firmus*, and the same is true of the other authors considered here, including Mattheson, that is, until 1739, when he adjusts his understanding of the term to focus on the quasi-improvisatory elements of free composition or improvisation. WEBBER, (2007, p. 488).

Para a análise de obras do século XVII, pertencentes aos gêneros previstos pelos conceitos de ambos Kircher e Mattheson, Collins questionou que lente teórica deve-se usar. Segundo o autor, podem-se usar ambas as lentes, “pois cada abordagem ilumina diferentes facetas de uma obra”.¹⁹⁷ Zink confirmou essa tendência mais equilibrada entre os estudiosos modernos, e destacou que discussões analíticas em obras que apresentam características do *stylus phantasticus* geralmente são focadas em passagens com procedimentos composicionais não-imitativos. Porém, Zink oportunamente advertiu que instrumentistas do século XVII e XVIII regularmente improvisavam fugas e outras obras de caráter polifônico, e afirmou que “texturas de fuga, como essas, não podem ser vistas como contrárias ao estilo, mesmo como foram descritas por Mattheson.”¹⁹⁸

O próprio Mattheson forneceu indicação de que é possível abordar essas composições sob o seu conceito de *stylus phantasticus*. Na sua publicação de 1739, Mattheson escreveu:

§96

[...] Afora Froberger, que a seu tempo foi muito famoso e muito realizou especialmente neste estilo, encontram-se ainda algumas elaboradas fantasias, tidas em bom juízo, cujos frutos estilísticos de mais de século, não somente são excelentemente impressos, mas gravados em cobre do modo mais limpo, e que devem ser vistos com os próprios olhos. [...].¹⁹⁹

§97

Um deles chama-se Claudio Merulo (não Merula) de Correggio, organista no condado de Parma. O nome do outro é Michel Angelo Rossi, de quem até agora nada mais sabemos, além do fato de que, pelo brasão dos Barberini coberto com o chapéu de cardeal, anteposto à obra, podemos supor ter vivido por volta do ano de 1635 à época de Doni. [...].²⁰⁰

§98

Ter-se-á tanto menos a sustentar contra mim — por eu ter refletido honrosamente sobre estes artistas industriais, e pela oportunidade, hoje em dia, daquele estilo fantástico esplendidamente praticado por eles [...].²⁰¹

¹⁹⁷ COLLINS, (2008, p. 70).

¹⁹⁸ ZINK, (1991, p. 10).

¹⁹⁹ [...] Ausser Froberger, der zu seinen Zeiten sehr berühmt gewesen und absonderlich in dieser Schreib Art viel gethan hat, finden sich noch ein Paar fleißige Fantasten, im guten Verstande genommen, die ihre Styl Früchte, vor mehr als hundert Jahren, nicht nur schlechthin gedruckt, sondern in dem saubersten Kupffer Stich hinterlassen haben, den man nur mit Augen sehen kan. MATTHESON, (1739, p. 89).

²⁰⁰ Der eine heisset Claudio Merulo (nicht Merula) von Correggio, Organist bey dem Hertzoge von Parma. Des andern Nahme ist: Michel Angelo Rossi: von dem wir sonst bis hieher nichts anders wissen, als daß aus dem Barberinischen mit dem Cardinals Hut bedeckten Wapen, so dem Wercke vorgesetzt, muthmaaßlich abzunehmen, er habe ums Jahr 1635 zu des Doni Zeiten. [...]. MATTHESON, (1739, p. 89-90).

²⁰¹ Man wird mich desto weniger verdencken, daß ich dieser arbeitsamen Künstler, bey gegenwärtiger Gelegenheit des von ihnen trefflich ausgeübten fantastischen Styls, in Ehren gedacht habe. [...]. MATTHESON, (1739, p. 90).

Mattheson citou Claudio Merulo e Michelangelo Rossi como conhecedores desse estilo durante as primeiras décadas do século XVII na Itália. Vale lembrar que a música desses compositores estava muito próxima estilística e cronologicamente à Kapsberger. Além disso, pode-se especular que Merulo tenha sido um modelo a ser seguido pelo *nobile alemano* em suas tocatas. Kapsberger assim como Rossi, esteve a serviço do cardeal Barberini durante o mesmo período, em Roma. Rossi também foi citado por Kircher como um dos executantes da *sonata a tre*, no *stylus phantasticus*, quando relatou a apresentação ao qual esteve presente, em 1656.

No capítulo seguinte será demonstrado como os conceitos desse estilo, segundo Kircher e Mattheson, auxiliam a abordagem analítica das tocatas selecionadas de Kapsberger, trazendo observações que podem sugerir ao intérprete, decisões interpretativas coerentes com a estética do *stylus phantasticus*.

2.4 Análises

Tendo examinado as características, o histórico da tocata (capítulo 2.1) e as particularidades do *stylus phantasticus* como relatadas por Kircher e Mattheson (capítulos 2.3.2 e 2.3.3), pode-se verificar a possibilidade de aplicação de tais informações e conceitos em análises de tocatas de Kapsberger.²⁰²

2.4.1 *Libro primo d'Intavolatura de Chitarrone* (1604): Tocata Quinta

Esta tocata foi publicada em 1604, pouco antes de Kapsberger partir de Veneza para Roma, cidade onde o instrumentista produziu e publicou a maior parte de sua obra vocal e instrumental.

O início da tocata apresenta tríade de sol maior em estado fundamental ornamentada com notas de passagem nos tempos fracos (exceto passagem em 6/4, c.11-13) o que resulta em longo pedal com a fundamental do tom, até o compasso 13. A passagem pelo quarto grau (c.14-16), pelo quinto (c.17-18), bem como o movimento do baixo (c.21-23) e a fórmula cadencial 4-3 afirmam o tom da tocata. Na tablatura original, o símbolo Z indica arpejo:

The image displays a musical score for the beginning of the Tocata Quinta by Johann Kapsberger. The score is written for a single melodic line on a six-line staff, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 6/4. The score is divided into three systems of staves. The first system (measures 1-8) shows a long pedal point on G in the bass. The second system (measures 9-16) includes a suspension (sus.) and a pedal. The third system (measures 17-23) includes another pedal and a cadential 4-3 formula. The notation includes various ornaments and fingerings.

Exemplo 22 – *Exordium* - Tocata Quinta. Kapsberger (*Libro primo*, 1604) c.1-23

²⁰² A dissertação de mestrado de Victor Coelho aborda as tocatas de Kapsberger para tiorba, ao qual o acesso não foi possível. COELHO, V. *The Chitarrone Toccatas of Johann Hieronymus Kapsberger (1580-1651)*. v. I-II. UCLA, 1983.

Frescobaldi, em seus *avvertimenti* (1637), item 3, sugeriu que o início das tocatas fosse executado lento e arpejando, o que corresponde com o início da Tocata *Quinta* (ex. 22).

Conforme observado por Victor Coelho, Kapsberger escreveu as tríades de sol dispondo-as em três diferentes posições no braço do instrumento que representam três distintas fôrmas de acordes para a mão esquerda.²⁰³ Essas funções se relacionam com o *tastar de corde*, como visto no capítulo 2.1, em que o alaudista tinha a oportunidade de verificar a correta *tastatura* (posição dos *tastos* móveis no braço do instrumento) tocando tríades em posições distintas, antes das obras contrapontísticas que seguiriam, de maior demanda técnica para o instrumentista. Segundo o autor, “essas aberturas com acordes têm suas origens nas formas preludiais do século XVI usadas por alaudistas para definirem o modo, aquecer, verificar a afinação do instrumento, ou alertar a audiência de que a música estava prestes a começar.”²⁰⁴

Quando Coelho se referiu ao ato de alertar o público para a música que iniciaria, tinha em mente a função do *exordium* retórico. A tocata como um todo, pode ter função introdutória, de *exordium*, de acordo com o examinado no capítulo 2.1. Kircher confirmou essa informação na introdução à *Fantasia sopra ut, re, mi, fa, sol, la* de Froberger quando se referiu a tocata, ao ricercar, a fantasia e a sonata como preâmbulos, cuja função era de preparar e excitar os ânimos dos ouvintes “para a harmonia da sinfonia preparada para se seguir”.²⁰⁵ Por outro lado, ao examinar a disposição das seções da tocata como uma obra autônoma, percebe-se que uma determinada ordem na apresentação dos materiais musicais pode ter função retórica.²⁰⁶ Pode-se sugerir que a seção inicial da Tocata *Quinta* tenha função de *exordium* retórico, preparando os ouvintes com as tríades arpejadas e com a nota pedal, para a próxima parte do discurso.

Conforme observado por Bradshaw,²⁰⁷ a tocata veneziana absorveu procedimentos da música vocal, como a técnica do *falsoborbone* oriunda da recitação dos salmos bíblicos. Dessa forma, os blocos de tríades em estado fundamental com o conseqüente pedal e a repetição da nota sol na voz do tenor, podem representar reminiscências dessa prática no início da tocata, bem como a influência de procedimentos composicionais venezianos apontados pelo autor, na escrita de Kapsberger.

²⁰³ COELHO, (1987, p. 145).

²⁰⁴ *Idem, loc. cit.*

²⁰⁵ Vide capítulo 2.3.2, p. 75.

²⁰⁶ NEWCOMB, (1984, p. 30).

²⁰⁷ BRADSHAW, (1988, p. 166-169).

O contraponto de segunda espécie que caracterizou o *exordium* da tocata foi obscurecido pela presença constante das tríades arpejadas nos tempos fortes, o que torna o efeito próximo à textura homofônica. O primeiro contraste em relação ao *exordium* aparece na seção central da tocata (c.23 a 54), de polifonia imitativa e de ritmo característico da *canzona*, na qual o uso dos arpejos é apenas eventual. Sendo que essa seção central não apresenta *cantus firmus*, pode-se sugerir uma aproximação com o descrito como *contrapunto a mente senza soggetto*, por Zarlino.²⁰⁸ No exemplo abaixo, o motivo melódico (a) aparece na forma fundamental²⁰⁹ na voz do tenor (c.24), no soprano (c.30), e no baixo (c.34):



Exemplo 23 – Toccata *Quinta*. Kapsberger (*Libro primo*, 1604) c.23-27

No compasso 27, o motivo aparece no quinto grau de sol, expandido ritmicamente na voz do baixo. Enquanto o motivo da *canzona* na versão fundamental (a) compreende três compassos, o motivo no baixo, transformado por expansão rítmica (a') abrange cinco, o que proporciona possibilidade de desenvolvimento musical nas outras vozes. O intérprete possui condições técnicas para sustentar as notas editoriais (entre parênteses) através da digitação de mão esquerda, tornando a expansão motívica perceptível:



Exemplo 24 – Toccata *Quinta*. Kapsberger (*Libro primo*, 1604) c.27-32

O exemplo que segue demonstra que o motivo também sofreu processo de variação por condensação (a''), reduzindo o âmbito de três compassos, para dois (soprano, c.38), através da redução da figura rítmica de mínima, para semínima (terceiro e quarto tempos,

²⁰⁸ Vide p. 84.

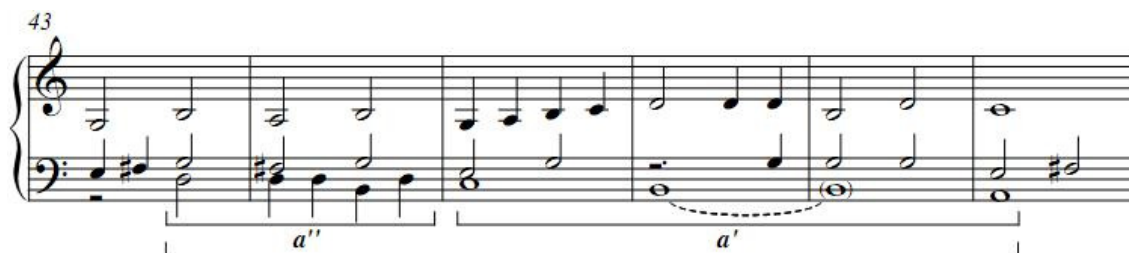
²⁰⁹ A voz do soprano inicia a seção apresentando o motivo melódico (a) alterado devido a pausa no primeiro tempo. A forma fundamental do motivo aparece no c.24, na voz do tenor.

c.39). A cadência 4-3 que foi preparada pela suspensão na voz do contralto, frustra a expectativa do ouvinte quando a sensível é deixada em suspenso,²¹⁰ sem conclusão (c.41-42):



Exemplo 25 – Toccata *Quinta*. Kapsberger (*Libro primo*, 1604) c.38-42

A expansão motivica ocorre novamente na voz do baixo (c.43-48), formada pela combinação do inciso inicial do motivo *a''* com o inciso final do motivo *a'*:



Exemplo 26 – Toccata *Quinta*. Kapsberger (*Libro primo*, 1604) c.43-48

Tendo em mente que a literatura, a oratória e a retórica estiveram próximas à música durante os séculos XVI e XVII, pode-se sugerir por analogia, possíveis procedimentos composicionais que como último efeito, causassem o mesmo estupor e o sentido da *meraviglia*, ao ouvinte receptor da obra de arte. Conforme informou Battistini a respeito do conceito de *meraviglia* na poesia italiana do século XVI e XVII,²¹¹ o maravilhoso poderia ser atingido também através de conclusões deixadas em suspenso. Observando a tensão gerada pela cadência 4-3 deixada em suspenso pelo compositor (ex. 25, c.41-42), pode-se sugerir que o efeito causa ao ouvinte o surpreendente e o deslumbrante, característicos do *stylus phantasticus*, nas palavras de Mattheson, bem como o sentido da *meraviglia*.

Após a seção central de polifonia imitativa, o interlúdio caracterizado por escalas em colcheias, prepara a entrada da seção seguinte, cadenciando na tríade de lá maior (c.61):

²¹⁰ Em retórica musical, a figura *ellipsis* foi definida pelo teórico Christoph Bernhard (1628-1692) como a omissão de uma consonância esperada. BARTEL, (1998, p. 248).

²¹¹ Vide capítulo 1.2, p. 11.



Exemplo 27 – Toccata *Quinta*. Kapsberger (*Libro primo*, 1604) c.54-61

Na última seção da tocata, o compositor alterou o ritmo de quaternário para ternário, ao qual Coelho associou ao ritmo da dança *corrente*,²¹² envolvendo-o com dois compassos de textura homofônica (c.60-61 e c.71-72). Esse autor observou que as seções ternárias, consideradas “*novità d’artificio*” na publicação de Frescobaldi em 1627, já estavam presentes nas tocatas para tiorba de Kapsberger e Piccinini:



Exemplo 28 – Toccata *Quinta*. Kapsberger (*Libro primo*, 1604) c.62-72

Nessa seção final da tocata de Kapsberger, se pode sugerir um empréstimo estilístico do *stylus choraicus* definido por Kircher como aquele que incluía danças como a *corrente* e a

²¹² COELHO, (1987, p. 148).

galharda.²¹³ A presença do ritmo de *corrente* sugere a mudança de andamento que segundo Kircher e Mattheson, era característica do *stylus phantasticus*.

Pode-se especular se o compositor, ao contrapor as três seções contrastantes em sequência como uma única peça (lento-*canzona-corrente*), estaria promovendo o processo associativo inesperado causador da *meraviglia* segundo Battistini.²¹⁴

Foi observado, no capítulo 2.3.3 que Collins advertiu para possível diferença conceitual do *stylus phantasticus* em Mathesson e Kircher. Segundo o autor, Kircher estava mais preocupado com a engenhosidade e habilidade do compositor em manipular procedimentos polifônicos, como no caso da Fantasia *sopra ut, re, mi, fa, sol, la*, de Froberger, o que satisfazia o intelecto, nas palavras de Collins. Para Mathesson, o autor entendeu que o *stylus phantasticus* ressaltava o aspecto improvisatório e técnico do instrumentista, apelando mais aos sentidos do que ao intelecto. Dessa forma, a seção inicial arpejada, como na improvisação dos *tastar de corde*, pode estar mais próxima ao conceito de Mattheson. Por outro lado, a seção central em que o compositor demonstra seu conhecimento de contraponto através de procedimentos como a expansão ou condensação motívica, pode estar mais de acordo com o que Kircher entendia como *stylus phantasticus*.

Para o intérprete, o reconhecimento das distintas seções, às quais Frescobaldi chamou de *passi diversi*, e seus respectivos afetos, traz subsídios interpretativos para execução persuasiva em que os contrastes são evidenciados, e possibilitando ao intérprete, demonstrar sua habilidade em mover a audiência para afetos distintos.

2.4.2 *Libro primo d'Intavolatura de Chitarrone* (1604): *Tocata Seconda Arpeggiata*

Essa tocata possui uma característica particular, por não apresentar seções de texturas contrastantes, como o próprio subtítulo *arpeggiata* (arpejada) sugere. Os arpejos deveriam preencher o compasso “para não deixar o vazio”, com semicolcheias.²¹⁵ Em relação aos instrumentos da família do alaúde na época, a tiorba era o que possuía maior poder de sustentação. Seus bordões longos e graves geravam grande incidência de harmônicos, e mesmo assim Kapsberger parece incrementar esse caráter *sostenuto* usando arpejos.

Apesar de usar efeitos puramente instrumentais, esta tocata foi concebida primariamente no estilo vocal, com contraponto de quarta espécie à quatro vozes. Isso pode

²¹³ Vide capítulo 2.2.2, p. 70.

²¹⁴ Vide capítulo 1.2, p. 11.

²¹⁵ Para informações sobre arpejo para cordas dedilhadas, vide KITSOS, Theodoros. Arpeggiated Chords in Early Seventeenth-century Italy. *The Journal of The Lute Society*, Guildford, n. 42, p. 54 -72, 2002.

ser percebido devido à manutenção constante das quatro vozes em toda a obra, bem como pela condução das vozes, que privilegia os movimentos por grau conjunto. Podem-se considerar três seções para essa tocata. O exemplo abaixo se refere à primeira (c.1 a 13), a qual foi determinada pela presença da fórmula cadencial 4-3 no quinto grau do sol mixolídio:

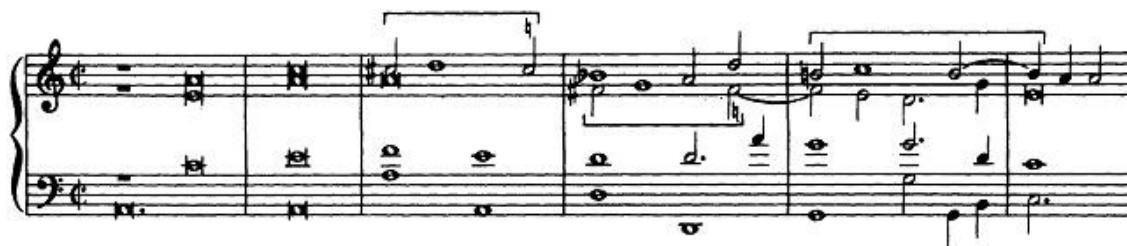
Exemplo 29 – Tocata Arpeggiata. Kapsberger (*Libro primo*, 1604) c.1-13

Conforme observado no capítulo 2.1, Coelho verificou semelhança entre a tocata *arpeggiata* de Kapsberger com procedimentos de *durezza et ligature* (dissonâncias e suspensões) presentes em algumas tocatas de Frescobaldi, e de fato, essas características estão presentes, como demonstra o exemplo acima. O verbetista Bianconi vinculou esse procedimento com os *Madrigali libro sesto* (1611) do compositor e alaudista Carlo Gesualdo da Venosa (1566-1613), em que as polaridades cromático-diatônicas “não representam mais a normalidade do madrigal, mas ao contrário, uma extrema e desafiante extensão do *stylus phantasticus*.”²¹⁶

Roland Jackson, ao examinar a origem do cromatismo presente nas tocatas cromáticas e de *durezza et ligature* de Frescobaldi, sugeriu que é a sonoridade da tríade aumentada que faz apropriado o termo *durezza* nesse tipo de composição, no início do século XVII.²¹⁷ No exemplo seguinte, essa sonoridade aparece no primeiro tempo dos compassos 3 e 4:

²¹⁶ CARLO GESUALDO. In: SADIE, Stanley. (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillian, 2001, v. 9, p. 787.

²¹⁷ JACKSON, Roland. On Frescobaldi's Chromaticism and Its Background. *The Musical Quarterly*, Oxford, v. 57, n. 2, p. 259, (Apr., 1971).



Exemplo 30 – Tocata *Durezza et Ligature*. Trabaci (*Ricercate, canzone*, [...], 1603 c.1-6
Fonte: JACKSON (1971)

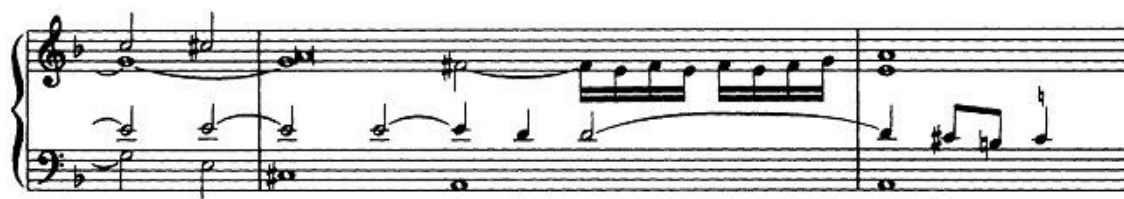
Na Tocata *Arpeggiata* (ex.29), o movimento de segunda menor ascendente que prepara a suspensão na voz do soprano (c.1-2), provoca a formação vertical de tríade maior de sol sem a quinta, adicionada de sexta menor. A relação enarmônica entre o mi bemol e o ré sustenido faz com que tal tríade possua a mesma sonoridade de tríade de sol maior, com a quinta aumentada, ou a mesma sonoridade que Jackson vinculou com a *durezza*, no exemplo 30. Essa observação, além das outras dissonâncias e suspensões presentes na tocata, também justifica a qualificação da peça como tocata de *durezza et ligature*.

Jackson demonstrou que estudos anteriores constataram a influência de obras vocais e instrumentais de compositores contemporâneos a Frescobaldi, em suas tocatas. Ao demonstrar características cromáticas comuns entre composições para teclado da escola napolitana de Giovanni Maria Trabaci (c. 1575-1647) e Giovanni de Macque (c. 1549-1614) com as tocatas de Frescobaldi, Jackson afirmou:

Em vez de determinação e garantia, encontramos ambigüidade e vagueza deliberada: as harmonias são indefinidas e sugestivas, as linhas cromáticas sinuosas e marcadas por grupetos inesperados, e as súbitas e imprevisíveis descidas cromáticas de certas notas, contribuem para uma ondulação hesitante nas linhas melódicas.²¹⁸

No exemplo que segue, observa-se que o último dó do compasso cinco, na voz do tenor, foi abaixado em meio tom:

²¹⁸ *In place of decisiveness and assurance we encounter a deliberative vagueness and ambiguity: the harmonies are indefinite and suggestive, the chromatic lines sinuous and marked by unexpected turns, and sudden and unpredictable chromatic lowering of certain tones contributes to an indecisive wavering in the melodic lines.* JACKSON, (1971, p. 256).

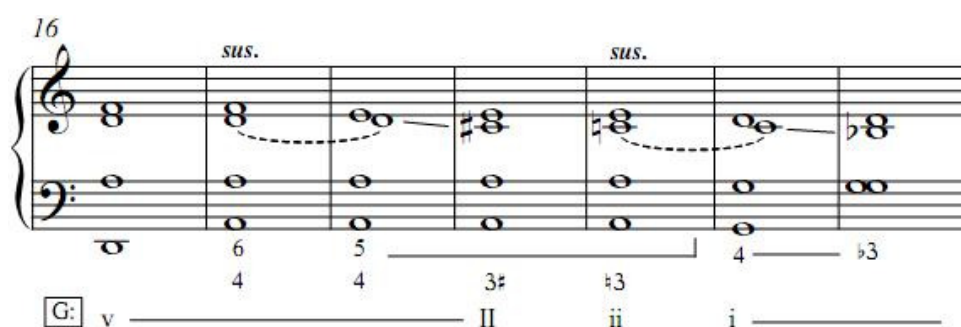


Exemplo 31 – Tocata *Consonanze Stravaganti*. Trabaci (*Ricercate, canzone*, [...], 1603 c.3-5)
Fonte: JACKSON (1971)

A tensão gerada pela suspensão da nota ré no tenor não é relaxada com a previsível resolução no dó sustenido. Pelo contrário, de forma imprevisível o compositor evita a resolução, transformando cromaticamente o dó sustenido, em dó natural. Esse procedimento faz com que, verticalmente, ocorra a sucessão da tríade de lá maior e de lá menor, no segundo e terceiro tempos do compasso cinco. Segundo Jackson,

O subsequente evitar da resolução, a resultante sensação de falta de objetividade tonal, e a sucessão de tríade harmônica maior e menor no mesmo grau tonal, são aspectos do cromatismo de Macque que audaciosamente indicaram uma nova direção a ser tomada por seus seguidores imediatos.²¹⁹

Kapsberger deixou indicações de que era conhecedor dessa característica da escola napolitana. Na seção central da Tocata *Arpeggiata* (c.13-50), na qual ocorrem os maiores afastamentos da tríade de sol maior, se observa a *canzonanze stravaganti* devido ao movimento melódico da voz do contralto, entre os compassos 16 e 22:



Exemplo 32 – Tocata *Arpeggiata*. Kapsberger (*Libro primo*, 1604) c.16-22

No exemplo 32, a suspensão da nota re no contralto (c.17) prepara a cadência 4-3, cuja resolução harmônica esperada seria na tríade de ré menor. Ao contrário do esperado, o compositor reduz em meio tom a terça maior da tríade da nota lá, evitando a cadência,

²¹⁹ The subsequent avoidance of the resolution, the resulting feeling of tonal aimless, the harmonic succession from a major to a minor triad on the same tonal degree are aspects of Macque's chromaticism that boldly intimated a new direction to be taken by his immediate followers. *Idem*, op.cit.; loc. cit.

transformando a tríade em menor. Imediatamente, o do natural se torna suspensão preparando a cadência que novamente é frustrada pelo movimento 4-3b (c.21-22). Além do jogo de expectativas com o ouvinte evitando as cadências, o compositor também promove a sensação de movimento contínuo característico das tocatas *per elevatione* usadas no ponto culminante da Missa.²²⁰ A observação de Lincoln e Bonta, conforme visto no capítulo 2.2 (p.49), foi corroborada pela sugestão de Jackson a respeito da *Toccata Chromatica per l'Elevatione* (*Fiori Musicali*, 1635) de Frescobaldi:

As estranhas ondulações cromáticas, C#-D-C, F#-G-F, B-C-B-Bb, e a ambigüidade tonal as acompanhando provavelmente pareceram para Frescobaldi um meio apropriado de sugerir através da música o mistério da Elevação.²²¹

Na introdução do seu *libro primo* (1604) para tiorba, Kapsberger forneceu exemplos práticos de como executar tal arpejo, e seus *avvertimenti*, assim como os de Frescobaldi, foram ampliados nas suas publicações posteriores. Em 1640, na publicação do *libro quarto* para o mesmo instrumento, constam nos *avvertimenti* os seguintes exemplos em tablatura:



Fac-símile 17 – Modelos de arpejos. Kapsberger (*Libro quarto*, 1640)

Fonte: KAPSBERGER (1640)

²²⁰ Vide capítulo 2.2, p.49.

²²¹ The strange chromatic waverings, C#-D-C, F#-G-F, B-C-B-Bb, and the tonal ambiguity attending them probably seemed to Frescobaldi an appropriate means for suggesting through music the mystery of the Elevation. JACKSON, (1971, p. 258).

Kapsberger separou os arpejos em três categorias, de acordo com a quantidade de cordas a serem arpejadas. O primeiro exemplo apresenta duas demonstrações da execução do arpejo com quatro cordas; o segundo, três demonstrações de arpejos com mais de quatro cordas; e o terceiro, dois exemplos em três cordas. Tanto Coelho²²² quanto Nigel North²²³ alertaram para o fato de que os instrumentistas deveriam ter outras fórmulas de arpejo para serem usadas de acordo com o requerido por determinada situação, o que possibilita outras fórmulas de arpejo. Uma vez que a *Tocata Arpegiata* é construída em quatro vozes, pode-se sugerir que o modelo de arpejo recomendado por Kapsberger seja o de quatro cordas. O exemplo abaixo demonstra a transcrição em notação mensural dos dois exemplos de arpejo com quatro cordas. Na tablatura original, o símbolo Z colocado abaixo das tríades indica arpejo. Os números circulados são editoriais e indicam as cordas a serem tocadas:



Exemplo 33 – Arpejos com quatro cordas. Kapsberger (*Libro quarto*, 1640)

Coelho informou que Kapsberger propôs determinada digitação de mão direita de forma a terminar o arpejo com a nota mais aguda, o que resolveu o problema causado pela característica reentrante da afinação da tiorba, tocando por último a terceira corda, esta, a mais aguda do instrumento. O autor também observou que mesmo mantendo a digitação proposta por Kapsberger, nem sempre a última nota a ser tocada seria a mais aguda, devido à afinação reentrante da tiorba. Como efeito, as notas agudas soam “fora de ordem”, em suas palavras.²²⁴ Alguns intérpretes modernos sugerem a mudança da fórmula de arpejo em trechos em que essa irregularidade ocorre, fazendo com que todos os arpejos terminem na nota mais aguda, eliminando o efeito irregular,²²⁵ mesmo cientes de que Kapsberger e Piccinini não fazem nenhuma menção a possível alteração da fórmula de arpejo. Os exemplos que seguem demonstram duas das passagens nas quais tal efeito ocorre, quando mantida a fórmula de arpejo:

²²² COELHO, (1997, p. 139).

²²³ NORTH, Nigel. *Continuo Playing on the Lute, Archlute and Theorbo*. London: Faber, 1987. p. 165.

²²⁴ COELHO, (1987, p.142).

²²⁵ TORELLI, Francesca. *Metodo per Tiorba*. Bologna: Ut Orpheus, 2006. p. 24.


Exemplo 34 – Tocata *Arpeggiata*. Kapsberger (*Libro primo*, 1604), c.5-6Exemplo 35 – Tocata *Arpeggiata*. Kapsberger (*Libro primo*, 1604), c.10-11

Esse efeito provocado pelas notas “fora de ordem” resulta na sensação de deslocamento do acento, uma vez que a nota mais aguda é a que naturalmente se destaca para o ouvinte.

Ainda dentro da seção central a condução das vozes do soprano e do contralto resulta, no quarto tempo do compasso 44, um acorde de passagem:

Fac-símile 17 – Tocata *Arpeggiata*. Kapsberger (*Libro primo*, 1604), c.43-45
Fonte: KAPSBERGER (1604)Exemplo 36 – Tocata *Arpeggiata*. Kapsberger (*Libro primo*, 1604), c.43-45

O efeito sonoro dessa passagem, sendo executada com a fórmula de arpejo indicada, e sem alteração da tablatura original, pode ser exemplificada da seguinte maneira:²²⁶

²²⁶ O símbolo  colocado no pentagrama indica repetição.

Kapsberger. Sendo assim, optou-se por manter o acorde conforme a tablatura original, deixando ao instrumentista a opção de escolha.

A terceira e última seção da tocata se caracteriza pela presença de nota pedal sublinhando o quinto grau do sol mixolídio, a região tonal da dominante (em termos anacrônicos), o que provoca a tensão a ser resolvida pela cadência final. Observa-se o uso de duas fórmulas cadenciais 4-3. A primeira (c.51-52) não resolve, e sua tensão é aumentada pela presença da quarta e da sétima no compasso 53. A tensão gerada até então só é anulada na segunda e cadência 4-3, cuja resolução perfeita é evidenciada pelo movimento cadencial do baixo e pelo movimento contrário das demais vozes:

51

4 — 3 — 4 — 4 — 4 — 3

V V⁷ I₄ V I

pedal

Exemplo 39 – Tocata Arpeggiata. Kapsberger (*Libro primo*, 1604), c.51-57

Essa tocata apresentou elementos condizentes com o *stylus phantasticus*. A ausência de um *cantus firmus* ou sujeito melódico pré-determinado, o uso de dissonâncias que foram relacionadas com o *stravagante*, o jogo de expectativas frustradas causado pelas cadências interrompidas, a demonstração de habilidade técnica do instrumentista, além da “aura do outro mundo”, conforme sugerida por Silbiger,²²⁹ são características do *stylus phantasticus*.

Quando Kircher relatou suas impressões do concerto de 1656, observou o sentido da *meraviglia* causado pelas relações diatônico-cromáticas do *stylus phantasticus*, “pois enquanto o diatônico se misturava com o cromático, e estes com gorjeios enarmônicos, dificilmente se pode expressar o quanto a incomum mistura desse tipo excitou as emoções da mente.”²³⁰

²²⁹ Vide capítulo 2.2, p. 49.

²³⁰ Vide capítulo 2.3.2, p. 85.

2.4.3 *Libro quarto d'Intavolatura de Chitarrone* (1640): *Tocata Nona*

De maneira contrária às outras tocatas analisadas, a *Tocata Nona* prevê a opção do uso de um instrumento acompanhador, realizando a parte do baixo contínuo, assim como as demais 11 tocatas da publicação de 1640. Outra diferença é que essa apresenta um acorde arpejado seguido de escala na qual a sonoridade da tiorba é explorada no uso dos bordões. Esse *exordium* se assemelha à introdução da tocata de Francesco da Milano (ex. 3, p.32), em que a escala pode ser entendida como um gesto improvisatório que deve soar extemporâneo, lembrando improvisação escrita. Pode-se sugerir o uso do “*rubato frescobaldiano*” conforme entendido por Darbellay,²³¹ bem como certa *sprezzatura*, conforme observou Caccini,²³² para que a característica improvisatória seja ressaltada pelo intérprete. Essa seção é delimitada pela cadencia no quinto grau menor de lá menor:

Exemplo 40- *Exordium*, *Tocata Nona*. Kapsberger (*Libro quarto*, 1640), c.1-6

A seção central se caracteriza pelo contraste de textura em relação à escala que caracterizou o *exordium*. Nessa seção de textura contrapontística com imitações, o compositor não se ateve ao motivo (a) de contorno ascendente, sendo utilizado apenas em três compassos (c.6-9). A partir do terceiro tempo do compasso nove, o compositor usou um novo motivo (b), mas também usado apenas por dois compassos. Essa característica se relaciona com o conceito de fantasia, segundo Praetorius (1619), quando informou que na fantasia improvisada, o instrumentista executava uma fuga “mas se mantendo nela por pouco tempo, logo passando para outra, de acordo com seu próprio gosto.”²³³ A textura em contraponto

²³¹ Vide capítulo 2.1, p. 43.

²³² *Idem*, p. 42.

²³³ Vide capítulo 2.3.3, p. 90.

imitativo utiliza proto sequência de quintas, passando por sol maior, ré menor, lá menor e mi menor (c. 9 a 11):

Exemplo 41 - Seção central, Tocata *Nona*. Kapsberger (*Libro quarto*, 1640), c. 6-12

Pode-se sugerir que a seção está subdividida, pois se percebe alteração de afeto a partir do compasso 12, em que a tríade de lá menor aparece arpejada, contrastando com os motivos rítmicos apresentados anteriormente. O arpejo sugere o uso de articulação *legato* e se pode indicar novo *tactus*, conforme os *avvertimenti* de Frescobaldi,²³⁴ item 1, condizente com o novo afeto. A mesma subseção é estendida até o compasso 16, em que nova seção imitativa, de motivo derivado da subseção anterior, se inicia do terceiro para o quarto tempo, em anacruse. Essa subseção termina na cadência suspensiva no quinto grau maior (c.19), que determina o fim da seção central:

²³⁴ Vide Anexo I, p. 126, item 2.

11

16

Exemplo 42 - Seção central, Toccata Nona. Kapsberger (*Libro quarto*, 1640), c. 11-19

A seção final é iniciada no compasso 20, com a anacruse do compasso 19 que conduz para o quarto grau de lá menor. O mesmo motivo melódico usado no compasso 1, transposto para ré menor, é retomado pelo compositor na anacruse do compasso 19 para 20, indicando o uso do mesmo material musical do *exordium*, na seção final. O ornamento em *campanella*, no quarto grau menor, é imediatamente repetido três vezes. O uso das escalas do *exordium* é retomado para causar efeito expressivo na última parte do discurso, com a diferença do uso do *strascino* (ligadura mecânica de várias notas), na qual o instrumentista demonstra a habilidade técnica vinculada por Kircher e Mattheson ao *stylus phantasticus*, e o ato improvisatório valorizado pelo último, quando se referiu a esse estilo:

The image shows a musical score for a piece in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system starts at measure 19 and ends at measure 22. The second system starts at measure 23 and ends at measure 24. The third system starts at measure 25 and ends at measure 27. The music features a complex rhythmic pattern with triplets and a final cadence marked '4 #3'.

Exemplo 43 - Seção final, Toccata Nona. Kapsberger (*Libro quarto*, 1640), c. 19-27

No compasso 26, o compositor poderia perfeitamente terminar a toccata apenas com a cadência 4-3, mas, procurando “não deixar um vazio instrumental”, faz uso da ornamentação, usando o efeito de *campanela* quando alterna as notas em duas distintas cordas. Da mesma forma, este procedimento é usado no compasso 5 e 22.

A divisão tripartida decorrente da contraposição de materiais contrastantes está de acordo com o que provoca a *meraviglia*,²³⁵ mas também demonstra a ambivalência do papel intérprete-compositor no século XVII: enquanto as seções inicial e final demonstram a habilidade técnica do instrumentista, na seção central se pode observar a presença do compositor treinado em contraponto e procedimentos imitativos, confirmando o comentário de Bianconi.²³⁶

Essa contraposição também se relaciona com os *passi diversi* descritos por Frescobaldi, em que a inobservância de *tactus* foi salientada no primeiro item dos seus *avvertimenti*. A observação de Darbellay²³⁷ reforça a possibilidade de o intérprete tomar duas posturas em relação à rítmica, quando lembrou que as ‘*cose, che non paressero regolate*,

²³⁵ Vide p. 102.

²³⁶ Vide capítulo 1.2, p. 9.

²³⁷ Vide capítulo 2.1, p. 43.

con l'uso del contrapunto' poderiam ser abordadas com maior liberdade rítmica em relação às seções contrapontísticas.

Examinando a Tocata *Nona* com os conceitos de *stylus phantasticus* por Kircher e Mattheson, pode-se sugerir que o *exordium* e a última seção estejam de acordo com Mattheson, quando os sentidos são aguçados pelo gesto improvisatório, ao passo que a seção central polifônica, mais “racional”, pode estar mais próxima do conceito conforme entendido por Kircher. Com essas características reconhecidas, o intérprete pode tornar sua interpretação mais eficiente ressaltando os contrastes de afeto explorados na escrita de Kapsberger.

3 CONCLUSÃO

Conforme examinado na introdução do trabalho, Kapsberger provavelmente nasceu em Veneza em torno de 1580, onde seu *Libro primo d'Intavolatura de Chitarrone* (1604) foi publicado. Também foi observado que em torno da virada para o século XVII houve transformações significativas nos procedimentos composicionais que possibilitaram novos meios de expressão musical. Esse contexto possibilitou o surgimento de instrumentos de forma a se adaptarem às novas exigências estéticas que essa nova música requeria. O surgimento da tiorba em torno de 1589 é exemplo desse processo, quando Kapsberger estava com cerca de nove anos de idade. Kapsberger não só se especializou nesse instrumento, mas também contribuiu para o desenvolvimento da execução solo e em conjunto de câmara, através das novas técnicas por ele introduzidas e de seus exemplos de realizações de baixo contínuo, escritos em tablatura.

A tocata, cuja provável origem teriam sido os floreios improvisados por trompetistas de modo a introduzir cerimônias e eventos sociais no século XIV, se adaptou a outros instrumentos como os teclados e os alaúdes. Esse gênero de composição ganhou novo impulso em torno da passagem do século XVI para o XVII, através da absorção nas tocatas venezianas, de influências provenientes de procedimentos de composições vocais como o *falsobordone*, conforme Bradshaw demonstrou. Também constatamos que a tocata possui caráter improvisatório, confirmado pelo uso de obras para teclado no contexto litúrgico, onde o instrumentista-compositor poderia terminar a tocata onde melhor lhe conviesse, de acordo com o andamento da cerimônia da missa. O uso de *passaggi* com intervalos irregulares, as figurações virtuosísticas, o contraste de texturas e a desobrigação em manter um *tactus* constante, davam à tocata o sentido de espontaneidade característico do ato improvisatório. Ainda que o processo de variação esteja presente na composição de tocatas, ao notar a presença de baixo contínuo nas publicações de Kapsberger de 1626 e 1640, pode-se sugerir também o papel dos métodos didáticos da realização do baixo contínuo comum entre os tecladistas, como o *partimento*, como um possível ponto de partida para a composição/improvisação de tocatas nos Seiscentos italiano.

Além da influência dos *falsobordoni* na composição de tocatas, conforme informou Bradshaw, Jackson demonstrou que os napolitanos Giovanni Trabaci (c.1575-1647) e Giovanni de Macque (c.1549-1614) foram influenciados pelo cromatismo proveniente dos madrigais de Carlo Gesualdo (1566-1613) e Luzzasco Luzzaschi (c.1545-1607), introduzindo essa técnica em suas tocatas.

Através das análises, foi demonstrado que Kapsberger absorveu tanto procedimentos venezianos – quando iniciou suas tocatas com blocos de tríades em estado fundamental ou quando apresentou *passaggi* sobre tríades – quanto napolitanos – quando fez uso de procedimentos cromáticos – tornando suas tocatas uma rica demonstração de ambos os procedimentos.

O contexto no qual Kapsberger estava inserido revelou que os poetas, pintores, cientistas, músicos e escritores, participantes dos círculos intelectuais – academias – discutiam e vivenciavam conceitos como a *meraviglia*, a agudeza e o fantástico em suas respectivas áreas de atuação, e os provocavam engenhosamente em seus expectadores/leitores como forma de mover seus afetos causando estupor, surpresa e deslumbramento.

Diante da diversidade de estilos musicais presentes no século XVII, teóricos e compositores como Monteverdi, Scacchi e Kircher procuraram tentar classificar os estilos, usando critérios “antropológicos” nas palavras de Bianconi (relacionados a aspectos emocionais individuais, climáticos, e de raça), afetivos e funcionais. Dentre os estilos que aparecem nessas tentativas, o *stylus phantasticus* discutido pioneiramente em música pelo jesuíta Kircher, possuía como característica justamente o mover dos afetos do expectador através de procedimentos composicionais que provocassem a *meraviglia*, através do extravagante e do imprevisível. Como pertencente ao *stylus phantasticus*, a tocata foi uma maneira de composição e *performance* que possibilitava a exploração do efeito do maravilhoso, através da sua flexibilidade estrutural, da *novità d’artificio*, da demonstração virtuosística e do uso de texturas musicais variadas. Esse estilo também possibilitava ao instrumentista-compositor demonstrar seu engenho composicional de maneira a mover os afetos de seus ouvintes para o sentido da *meraviglia*. Dada a presença de efeitos extravagantes e inusitados nas tocatas de Kapsberger, pode-se sugerir que o *nobile alemanno*, participante de academias, era conhecedor das técnicas e conceitos que visavam entreter e maravilhar a audiência.

Dentre os efeitos expressivos usados no *stylus phantasticus*, encontra-se a flexibilidade rítmica, conforme informado por Mattheson. Pode-se sugerir uma linha de evolução dessa postura rítmica, tendo em mente o conceito de *sprezzatura*, descrito por Castiglione e usado em termos musicais pioneiramente por Caccini em 1602. Ainda que não tenham usado especificamente o termo, o mesmo princípio de flexibilidade rítmica apareceu nos escritos de Piccinini em 1623, Frescobaldi em 1637, Monteverdi em 1638 e Mattheson em 1739.

No exame dos conceitos do *stylus phantasticus* conforme entendido por Kircher e Mattheson, observou-se que autores modernos tendem a vincular o conceito apresentado pelo primeiro, com procedimentos composicionais que exaltassem o prazer intelectual e racional da música através da demonstração de habilidade no trato da textura polifônica. Já o conceito apresentado por Mattheson foi vinculado a procedimentos capazes de excitar a mente dos ouvintes através do apelo ao sensorial. Existem pontos convergentes e divergentes entre os conceitos dos dois teóricos, e um ponto em comum, oportuno para esse trabalho, é o fato de que ambos salientaram o uso dos alaúdes e, mais genericamente, instrumentos de cordas dedilhadas, como instrumentos adequados para composições no *stylus phantasticus*.

Através do relato do concerto presenciado por Kircher em 1656, pode-se observar que o jesuíta não valorizava apenas o racional presente no *stylus phantasticus*, mas também o sensorial. Além do mais, Mattheson vinculou compositores italianos da primeira metade dos seiscentos como bons exemplos desse estilo, como Claudio Merulo e Michelangelo Rossi. Com efeito, tanto o conceito de Kircher quanto o de Mattheson podem ser aplicados na análise da música seiscentista.

O uso do conceito de *stylus phantasticus* representa uma ferramenta analítica que traz esclarecimentos para esse repertório pouco compreendido e abordado pelos musicólogos, mas sem as ferramentas tradicionais de análise, a verificação das características desse estilo corre o risco de ficar comprometida.

Longe de pretender esgotar o assunto, o presente trabalho procurou demonstrar características “fantásticas” na tocata de Kapsberger, através do exame de fontes teóricas que trouxeram subsídios para a demonstração analítica.

A obra de Kapsberger continuará aberta a novas interpretações e reflexões, pois

Mais admirável e digno de maravilha continua a ser o universo, e o conhecimento sempre maior não está a ponto de exaurir a surpresa daqueles que o vão indagando. Assim, justamente o conhecer aumenta a maravilha e o estupor, pois traz mais consciência da infinidade das coisas ocultas.²³⁸

²³⁸ *Ma mirabile e degno di meraviglia continua ad essere l'universo, e la conoscenza sempre maggiore non è in grado di esaurire la sorpresa di chi lo va indagando. Anzi, proprio il conoscere accresce la meraviglia e lo stupore, perché rende più consapevoli della infinità delle cose nascoste.* ARDISSIMO, Erminia. No prelo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIVROS:

APEL, Willi. *The history of keyboard music to 1700*. Trad. Hans Tischler. Bloomington: Indiana University Press, 1997.

BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1998.

BATTISTINI, Andrea. *Il Barrocco: cultura, miti, imagini*. Roma: Salerno, 2000.

BIANCONI, Lorenzo. *Music in the seventeenth century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

BUKOFZER, Manfred F. *Music in baroque era: from Monteverdi to Bach*. New York: W.W.Norton & Company, 1947.

CACCINI, Giulio. *Le nuove musiche*. (Firenze, 1602). Firenze: S.P.E.S, (1983).

CASTIGLIONE, B. *The book of the Courtier*. London: Penguin, 1967.

COLLINS, Paul. *The Stylus Phantasticus and Free Keyboard Music of the North German Baroque*. Aldershot: Ashgate Publishing, 2008.

CROCKER, Richard L. *A History of Musical Style*. New York: Dover Publications, 1986.

ESSES, Maurice. *Dance and Instrumental diferencias in Spain During the 17th and Early 18th Century*. v.1. Hillsdale: Pendragon Press, 1992.

HILL, John Walter. *Baroque Music: Music in Western Europe, 1580-1750*. New York: W.W. Norton & Company, 2005.

KIRCHER, Athanasius. *Musurgia Universalis sive ars magna consoni et dissoni in X. libros digesta*. Roma: Tipografia Haeredum Francisci Corbelleti, 1650. Disponível em: <http://diglib.hab.de/inkunabeln/14-astron/start.htm>. Acesso em: 25/11/2009.

KITE-POWELL, Jeffery T. *Syntagma Musicum III*. New York: Oxford University Press, 2004.

LINCOLN, Harry B.; BONTA, Stephen. *Study Scores of Historical Styles*. v. 1. New Jersey: Prentice-Hall, 1987.

LIPPMAN, Edward. *A History of Western Musical Aesthetics*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1992.

MANN, Brian. *The Madrigals of Michelangelo Rossi*, v.10. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.

MATTHESON, Johann. *Der Volkommene Capellmeister*. Hamburg: Christian Herold, 1739. Disponível em: www.imslp.org. Acesso em: 10/04/2010.

NORTH, Nigel. *Continuo Playing on Lute, Archlute and Theorbo*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

PALISCA, Claude. *Music and Ideas in Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Chicago: Illinois University Press, 2006.

PARAS, Jason. *The Music for Viola Bastarda*. HOULE, George; HOULE, Glenna (Ed.). Indiana University Press, 1986.

PRATT, Waldo S. *The History of Music*. New York: Schirmer Books, 1907.

RENEWICK, William. *The Langloz Manuscript: Fugal Improvisation through Figured Bass*. New York: Oxford University Press, 2001.

SADIE, Julie Anne. *Companion to Baroque Music*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

SNYDER, Kerala J. *Dieterich Buxtehude: Organist at Lubeck*. Rochester: Rochester University Press, 2007.

TARUSKIN, Richard. *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

TOMLINSON, Gary. *Monteverdi and the End of Renaissance*. Los Angeles: University of California Press, 1987.

TORELLI, Francesca. *Metodo per Tiorba*. Bologna: Ut Orpheus Edizioni, 2006.

ARTIGOS EM LIVROS:

CARTER, Tim. The search for musical meaning. In: BUTT, John; CARTER, Tim. (Ed.). *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p.158-196.

COELHO, Victor A.; POLK, Keith. Instrumental Music. In: HAAR, James. (Ed.). *European Music, 1520-1642*. Woodbridge: The Boydell Press, 2006. p. 527-555.

COELHO, Victor A. Authority, Autonomy, and interpretation in seventeenth-century Italian lute music. In: COELHO, Victor A. (Ed.). *Performance on Lute, Guitar and Vihuela*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. p.108-141.

_____. Frescobaldi and the Lute and Chitarrone Toccatas of “Il Tedesco della Tiorba”. In: SILBINGER, Alexander. (Ed.). *Frescobaldi Studies*. Durham: Duke University Press, 1987. p.137-156.

_____. G.G. Kapsberger 'della tiorba' e l'influenza liutistica sulle *Toccate* di Frescobaldi. In: DURANTE, S.; FABRIS, D. (Ed.). *Girolamo Frescobaldi nel IV centenario della nascita*. Florence: Leo Olschki, 1986. p.341-355.

GUIDO, Massimiliano. La regola que si torce: alla ricerca del concetto di forma nella toccata del primo Seicento. In: BORIO, G.; GENTILI, C. (Ed.). *Espressione, Forma, Opera. Storia dei Concetti Musicali (Terminologia dell'Estetica Musicale)*. Roma: Carocci Editore, 2007. p. 177-190.

HANNING, Barbara R. Monteverdi's Three Genera: A Study in Terminology. In: BAKER, Nancy K.; HANNING, Barbara R. (Ed.). *Musical Humanism and its Legacy: Essays in Honour of Claude V. Palisca*. Hillsdale: Pendragon Press, 1992. p.145-170.

SILBIGER, Alexander. Fantasy and craft: the solo instrumentalist. In: BUTT, John; CARTER, Tim. (Ed.). *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p.426-478.

ARTIGOS EM PERIÓDICOS:

ARDISSIMO, Ermínia. Maravilha e conhecimento de Tasso a Vico. Trad. Silvana Ruffier Scarinci. *Per Musi – Revista Acadêmica de Música (UFMG)*, Belo Horizonte. No prelo.

BRADSHAW, M.C. The Influence of Vocal Music on the Venetian Toccata. *Musica Disciplina*, Middleton, v.42, p.157-198, 1988.

BUTLER, Gregory G. The Fantasia as musical image. *The Musical Quarterly*, Oxford, v.60, n.4, p.602-615, Oct. 1974.

COLLINS, Timothy A. Musica secreta strumentali: The aesthetics and practice of private solo instrumental performance in the age of the monody (c.1580-c.1610). *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Zagreb, v.35, n.1, p.47-62, Jun. 2004.

DARBELLAY, E. Liberté, variété et 'affetti cantabili' chez Girolamo Frescobaldi. *Revue de Musicologie*, Paris, T.61e, n.2e, p.197-243, 1975.

DODDS, Michael R. Columbus's egg: Andreas Werckmeister's Teachings on Contrapuntal Improvisation in *Harmonologia musica* (1702). *Journal of seventeenth-century music*. Disponível em: <http://www.sscm-jscm.org/v12/no1/dodds.html>. Acesso em: 12/05/2010.

GOMBOSI, Otto. Zur Vorgeschichte der Tokkata. *Acta Musicologica*, Basel, p. 49-53, April-June, 1934.

HOLMAN, Peter. Buxtehude on CD: a tercentenary survey. *Early Music*, Oxford, v.35, n.3. p.385-396, 2007.

JACKSON, Roland. On Frescobaldi's Chromaticism and its Background. *The Musical Quarterly*, Oxford, v.57, n.2, p.255-269, Apr. 1971.

NEWCOMB, Anthony. Frescobaldi's Toccatas and Their Stylistic Ancestry. *Proceedings of the Royal Musical Association*, Oxford, v.111, p.28-44, 1984.

OSTUNI, Pierluigi. Il chitarrone 'col suono solo' e la sua destinazione 'in seguitare quelli che cantano': la riscoperta del 'Libro terzo d'intavolatura di chitarone' di Giovanni Girolamo Kapsberger (Roma, 1626). *Rivista Italiana di Musicologia*, Firenze, v.39, n.2, p.271-297, 2004.

PIRROTA, Nino. Temperaments and tendencies in the Florentine Camerata. *The Musical Quarterly*, Oxford, v.40, n.2, p.169-189, 1954.

SILBINGER, Alexander. The Roman Frescobaldi Tradition, c.1640-1670. *Journal of American Musicological Society*, Los Angeles, v.33, n.1. p.42-87, 1980.

SMITH, Douglas A. On the origin of the Chitarrone. *Journal of the American Musicological Society*, Los Angeles, v.32, n.3, p.440-462, Out. 1979.

SPENCER, Robert. Chitarrone, Theorbo and Archlute. *Early Music*, Oxford, v.4, n.4, p.408-422, 1976.

TAGLIAVINI, Luigi F. The art of 'not leaving the instrument empty': comments on early Italian harpsichord playing (Trad. Barbara Sachs). *Early Music*, Oxford, v.11, n.3, p. 299-308, Jul. 1983.

WEBBER, Geoffrey. The *Stylus Phantasticus* and Free Keyboard Music of the North German Baroque. By Paul Collins. *Music and Letters*, Oxford, v.88, n.3, p.487-489, 2007. Resenha.

ZINK, Gary D. Athanasius Kircher's *Stylus Phantasticus* and the Viennese Ensemble Sonata of the Seventeenth Century. *Shutz Society Reports*, Saint Louis, v.8, n.2.: Washington University Press, 1991.

FONTES MUSICAIS:

CHIESA, Ruggero. *Francesco da Milano: Opere complete per liuto*. v. I. Milano: Edizioni Suvini Zerboni, 1971.

KAPSBERGER, J.H. (G.G). *Libro primo d'intavolatura di chitarone*. Veneza, 1604. Florença: S.P.E.S., 1981.

_____. *Libro terzo d'intavolatura di chitarone con sue tavole per sonar sopra la parte*. Roma, 1626. Não publicado. Irving S. Gilmore Music Library, Yale, 2004.

_____. *Libro quarto d'intavolatura di chitarone*. Roma, 1640. Florença: S.P.E.S., 1981.

_____. *Libro primo di Arie Passeggiate à una voce con intavolatura di chitarone*. Roma, 1612. Florença: S.P.E.S., 1980.

PICCININI, Alessandro. *Intavolatvra di Livto, et di Chitarrone, Libro primo*. Bolonha, 1623. Florença: S.P.E.S., 1983.

TESES, DISSERTAÇÕES:

CANTALUPI, Diego. *La tiorba ed il suo uso in Italia come strumento per basso continuo*. 130f. Tese (Doutorado em Musicologia) – Escola de paleografia e fisiologia musical, Universidade de Pádua, Cremona, 1986. Disponível em www.diegocantalupi.it. Acesso em: 18/05/2009.

LUCAS, Monica I. *Humor e agudeza nos quartetos de corda op. 33 de Joseph Haydn*. 268 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2005.

MARVIN, Clara K. *Three practices, two styles: The evolution of typologies of compositional genre in sixteenth and seventeenth-century Italian writings on music*. 312 f. Tese (Doutorado em Música) – Departamento de pós-graduação em música, Universidade de Toronto, 1998. p.121.

DICIONÁRIOS:

HOUAISS, Antonio. Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa, versão 3.0. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009. 1 CD-ROM.

PARLAGRECO, Carlo. *Dizionario Italiano Portoghese*. Antonio Vallardi (ed.). Milão: Aldo Garzanti Editore, 1974.

SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillian, 1980.

SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillian, 2001.

OBRAS CONSULTADAS:

BUTT, John. *Playing with History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

_____. The seventeenth-century musical “work”. In: BUTT, John; CARTER, Tim. (Ed.). *The Cambridge history of seventeenth-century music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p.27-54.

COELHO, Victor. G.G. Kapsberger in Rome: New Biographical data. *Journal of the lute society of America*, v.26, p.103.133, 1983.

DONI, Giovanni B. *Trattato della musica scenica*. Tomo II. Firenze, 1763. Disponível em: www.books.google.com. Acesso em: 20/02/2010.

FINDLEN, Paula (Ed.). *Athanasius Kircher: The Last Man Who Knew Everything*. London: Routledge, 2004.

HARRISS, Ernest C. *Johann Mattheson's Der Vollkommene Capelmeister: A Revised Translation with Critical Commentary*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1981.

KITSOS, Theodoros. Arpeggiated Chords in Early Seventeenth-century Italy. *The Journal of The Lute Society*, Guildford, n.42, p.54-72, 2002.

LEDBETTER, David. *Harpsichord and Lute Music in 17th-Century France*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

MERSENNE, Marin. *Harmonie Universelle*. Paris, 1636. Disponível em: www.imslp.org. Acesso: 20/06/2010.

PERUFFO, Mimmo. The wire-strung Chitarrone after 1620: some considerations. Disponível em: www.mimmoperuffo.org/20e.htm. Acesso: 12/04/2010.

SCHARLAU, Ulf. *Athanasius Kircher (1601-1680) als Musikschriftsteller. Ein Beitrag zur Musikanschauung des Barock*. Marburg: Görich&Weiershäuser, 1969.

SILBINGER, A. From madrigal to toccata: Frescobaldi and the *seconda prattica*. In: KNOWLES, J. (Ed.). *Critica Musica: Essays in honour of Paul Brainard*. Amsterdam: Gordon&Breach, 1996, p.403-428.

TARLING, Judy. *The Weapons of Rhetoric – a guide for musicians and audiences*. Albans: Corda Music Publications, 2004.

ANEXO I

Tradução dos *avvertimenti* de Frescobaldi

*Il secondo libro di toccate, canzone, versi d'hinni, Magnificat, gagliarde,
correnti et altre partite d'intavolatura di cembalo et organo*
(Roma, 1627, revisado em 1637)

AL LETTORE

Havendo io conosciuto quanto accetta sai la maniera di sonare com affetti cantabili e com diversità, di passi, mi é paruto di mostrarmele altrettanto favorevole, quanto affetionato com queste mie deboli fatiche, presentandole in istampa com gli infrascritti avvertimenti: protestando ch'io preferisco il merito altrui, et osservo il valor di ciascheduno. Et gradiscasi l'affetto, com cui l'espongo allo studioso, e cortese Lettore.

1. *Primieramente; che non dee questo modo di sonare stare soggetto à battuta, come ueggiamo usarsi ne i Madrigali moderni, i quali quantunque difficili si ageuolano per mezzo della battuta portandola hor languida, hor ueloce, e sostenendola etiandio in aria secondo i loro affetti, ò senso delle parole.*

2. *Nelle toccate ho hauuta consideratione non solo che siano copiose di passi diuersi, et di affetti: ma che anche si possa ciascuno di essi passi sonar separato l'uno dall'altro onde il sonatore senza obbligo di finirle tutte potra terminarle ouunque più li sarà gusto.*

3. *Li cominciamenti delle toccate sieno fatte adagio, et arpeggiando: e cosi nelle ligature, ò uero durezza come, anche nel mezzo del opera si batteranno insieme, per non lasciar uoto l'Istromento: il qual battimento ripiglierassi à beneplacito di chi suona.*

4. *Nell'ultima nota, così de trilli come di passaggi di salto, ò di grado, si dee fermare ancorche detta nota sia croma, ò biscroma ò dissimile alla seguente; perche al posamento schiuerà il confonder l'un passaggio con l'altro.*

AO LEITOR

Conhecendo bem o quanto é bem aceita a maneira de tocar com afetos cantáveis e com diversidade de passagens, pareceu-me oportuno oferecê-los [ao leitor] e mostrar meu afeto por esses modestos trabalhos, apresentando-os impressos com as advertências que seguem: declaro, no entanto que prefiro o mérito alheio e observo [sempre] o valor de cada um. E de bom grado e com afeto, o exponho ao estudioso e o leitor cortês.

1. Primeiramente, essa maneira de tocar não deve estar submissa à batuta, como bem observamos o uso nos Madrigais modernos: embora sejam difíceis, eles se tornam mais fáceis por meio da batuta sendo às vezes conduzida com langor, às vezes rapidamente, e mesmo suspendendo-a no ar segundo os seus afetos, ou sentido das palavras.

2. Nas tocatas, eu tive o cuidado não apenas para que elas fossem abundantemente providas de afetos e passagens diferentes, mas também que cada uma das passagens pudessem ser tocadas separadamente; o executante sem nenhuma obrigação de terminá-las, pode fazê-lo onde seu gosto determinar.

3. O começo das tocatas deve ser tocado lentamente e com arpejos; e também nas suspensões e dissonâncias, mesmo no meio da obra, [as notas] deverão ser tocadas juntas, para não deixar um vazio instrumental.

4. Na última nota, tanto dos trinados como das passagens com salto, ou grau conjunto, se deve parar, mesmo que a dita nota seja uma colcheia ou fusa, ou diferente da nota seguinte: esta pausa vai evitar a confusão de uma seção com a outra.

5. *Le cadenze benche sieno scritte veloce conuiene sostenerle assai; e nello accostarsi il concluder de passaggi ò cadenze si anderà sostenendo il tempo più adagio.*

6. *Il separare e concluder de passi sarà quando troverassi la consonanza insieme d'ambidue le mani scritta di minime. Quando si trouera un trillo della man destra ò, vero sinistra, e che nello stesso tempo passeggerà l'altra mano non si deue compartire à nota per nota, ma solo cercar che il trillo sia ueloce, et il passaggio sia portato men uelocemente et affettuoso: altrimenti farebbe confusione.*

7. *Trouandosi alcun passo di crome, e di semicrome insieme a tutte due le mani, portar si dee non troppo ueloce: e quella che farà le semicrome doura farle alquanto puntate, cioe non la prima, ma la seconda sia col punto; è così tutte l'una nò, e l'altra si.*

8. *Auanti che si facciano li passi doppi con amendue le mani di semicrome douerassi fermar alla nota precedente, ancorche sia nera: poi risolutamente si farà il passaggio, per tanto più fare apparire l'agilità della mano.*

9. *Nelle Partite quando si troueranno passaggi, et affetti sarà bene di pigliare il tempo largo; il che osseuarassi anche nelle toccate. L'altre non passaggiate si potranno sonare alquanto allegre di battuta, rimettendosi al buon gusto è fino giuditio del sonatore il guidar il tempo; nel qual consiste lo spirito, e la perfettione di questa maniera, e stile di sonare.*

5. As cadências, embora sejam velozes na escrita, convém tocá-las mais lentamente, suspendendo-as; e ao aproximar-se da conclusão de uma passagem ou cadência, o tempo deverá ser tomado mais lentamente.

6. A separação e conclusão de uma passagem devem ocorrer quando ambas as mãos produzirem uma consonância, escrita em mínimas. Quando encontrar em uma das mãos, direita ou esquerda, um trinado e ao mesmo tempo na outra mão, um passagem, não é necessário fazer corresponder cada nota, mas apenas procurar fazer o trinado rapidamente e deixar o passagem menos veloz e com afeto: de outra forma haverá confusão.

7. Encontrando alguma passagem de colcheias e semicolcheias tocadas simultaneamente em ambas as mãos, [o executante] não deve tocar muito rápido: e a mão que toca as semicolcheias deve tocá-las algo 'pontuadas', não a primeira, mas a segunda nota [uma longa, outra curta]; assim para todas, uma sim, outra não.

8. Antes de tocar passagens duplas onde as duas mãos tocam semicolcheias, devemos pausar sobre a nota precedente, mesmo que esta seja negra: em seguida será necessário tocar a passagem resolutamente, a fim de fazer aparecer a agilidade das mãos.

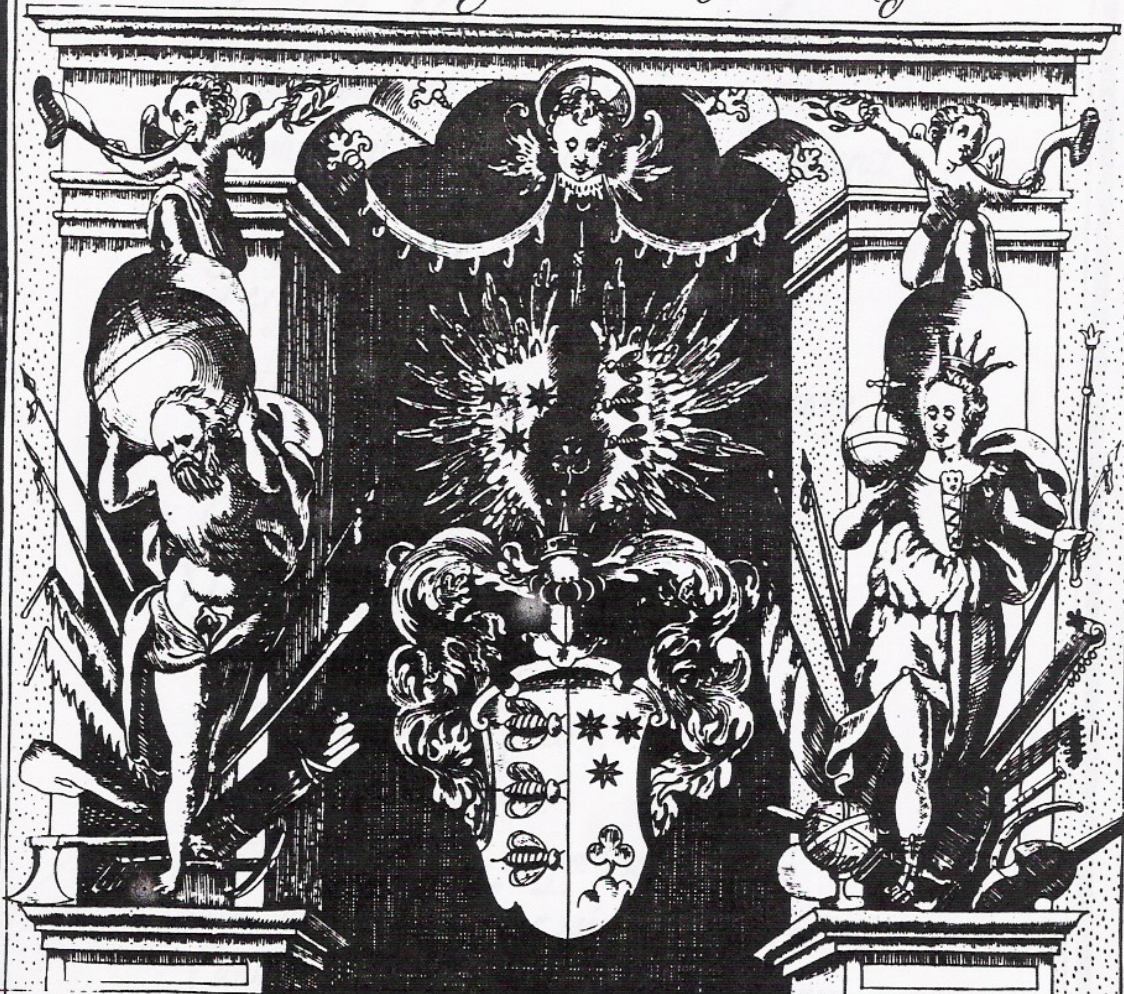
9. Nas partitas, quando se encontram *passaggi* e *affetti*, convém, assim como nas tocatas, adotar um tempo largo. Quanto às outras, sem *passaggi*, elas poderão ser tocadas mais alegremente; esta escolha do tempo, em que consiste o espírito e perfeição dessa maneira e desse estilo de execução, é remetida ao bom gosto e fino juízo do instrumentista.

ANEXO II

Libro primo (1604): frontispício e tablaturas originais da
Tocata *seconda Arpeggiata* e Tocata *quinta*

LIBRO PRIMO D'INTAVOLATVRA
 DI CHITARONE
 TO RE R
 DEL M. ILL. SIG. GIO: GIROLAMO KAPSPERGER

NOBILE ALEMANO
Raccolto dal sig.^r Giacomo Antonio Pfender



*In Venetia i 604
 Con Priuilegio*

Handwritten musical score on a single page, numbered 130 in the top right corner. The score is written on a system of five staves. The first four staves contain a melodic line with various notes, rests, and ornaments (marked with 'B' and 'x'). The fifth staff contains a series of notes and rests, ending with a large, stylized, multi-lined flourish. Below the first four staves, the text 'S^{da} ARPEGGIATA' is written. This is followed by a series of staves containing numerical notation (0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8) and various symbols (theta, x, B, x). The notation appears to be a form of shorthand or a specific musical notation system. The final staff of the section ends with a large, stylized, multi-lined flourish. The page is numbered '7' in the bottom right corner.

S^{da} ARPEGGIATA

7

This image shows a page of handwritten musical notation, page 131. The score is written on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation is dense, with many notes and rests, and includes various musical symbols such as 'x', 'y', and 'z'. The page is numbered '131' in the top right corner.

This image shows a handwritten musical score on page 132. The score is written on ten staves, with the first five staves grouped by a brace on the left and the last five staves grouped by a brace on the right. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is dense, with many notes and rests. A large, stylized '3' is written in the middle of the first five staves. The second five staves continue the composition, with a large, stylized '6' written at the beginning. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score concludes with a double bar line and a final note on the tenth staff.

ANEXO III

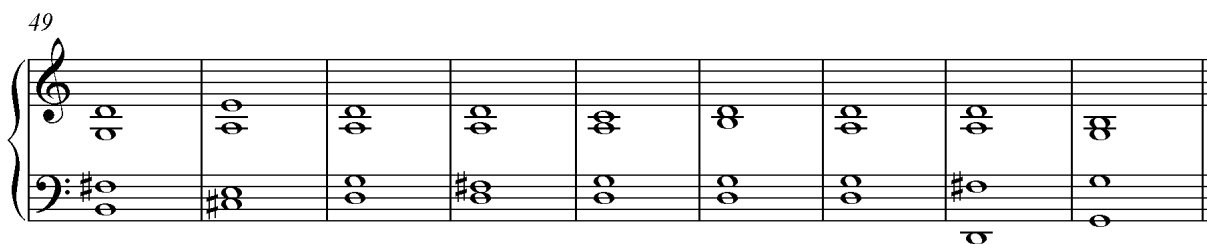
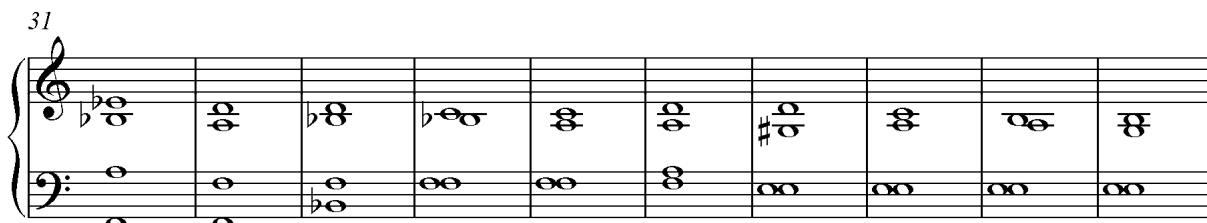
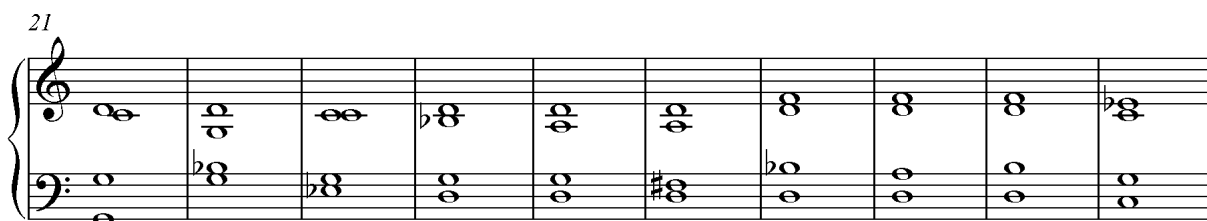
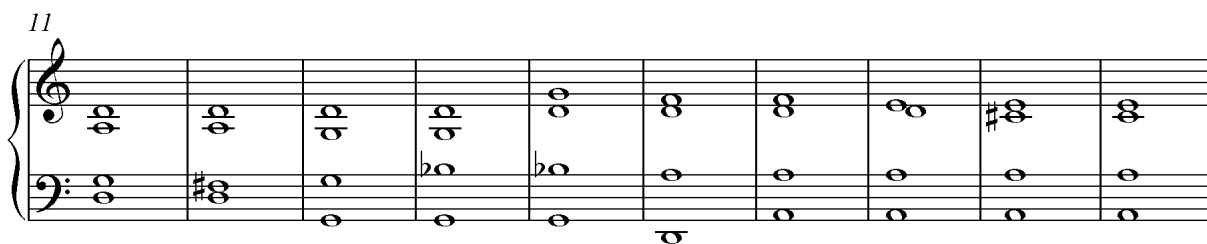
Transcrições em notação mensural

Libro primo (1604): *Tocata Seconda Arpeggiata* e *Tocata Quinta*

Toccata Seconda Arpeggiata

Libro primo d'Intavolatura di Chitarrone (1604)

G.G. Kapsberger (c.1580-1651)



Toccata Quinta

Libro primo d'Intavolatura di Chitarrone (1604)

G.G. Kapsberger (c.1580-1651)

The musical score for "Toccata Quinta" is presented in a standard Western musical notation format, adapted for guitar lute. It consists of eight systems, each containing a treble and a bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 5/8. The score begins with a treble clef and a common time signature (C). The first system (measures 1-5) features a series of chords and single notes. The second system (measures 6-10) includes a measure with a 'Z' symbol. The third system (measures 11-15) continues the melodic and harmonic development. The fourth system (measures 16-20) shows a more complex texture with multiple notes in the bass staff. The fifth system (measures 21-25) includes a measure with a 'Z' symbol. The sixth system (measures 26-30) features a series of chords and single notes. The seventh system (measures 31-35) includes a measure with a 'Z' symbol. The eighth system (measures 36-40) concludes the piece with a final chord and a rest. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, as well as the 'Z' symbol used for fingering or ornamentation.

40



45



50



56



61



66



71



ANEXO IV

Libro quarto (1640): Frontispício e tablatura original da Tocata *Nona*



Handwritten musical score on page 139, featuring five systems of music. The notation includes staves with notes, rests, and various musical symbols, along with extensive handwritten numbers and markings below the staves.

System 1: The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a measure containing a whole note and a sharp sign. The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp. It contains a series of notes with various accidentals and a sharp sign. The third staff has a bass clef and a key signature of one sharp. It contains a series of notes with various accidentals and a sharp sign. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. It contains a series of notes with various accidentals and a sharp sign. The fifth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. It contains a series of notes with various accidentals and a sharp sign.

System 2: The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It begins with a measure containing a whole note and a sharp sign. The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp. It contains a series of notes with various accidentals and a sharp sign. The third staff has a bass clef and a key signature of one sharp. It contains a series of notes with various accidentals and a sharp sign. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. It contains a series of notes with various accidentals and a sharp sign. The fifth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. It contains a series of notes with various accidentals and a sharp sign.

System 3: The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It begins with a measure containing a whole note and a sharp sign. The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp. It contains a series of notes with various accidentals and a sharp sign. The third staff has a bass clef and a key signature of one sharp. It contains a series of notes with various accidentals and a sharp sign. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. It contains a series of notes with various accidentals and a sharp sign. The fifth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. It contains a series of notes with various accidentals and a sharp sign.

System 4: The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It begins with a measure containing a whole note and a sharp sign. The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp. It contains a series of notes with various accidentals and a sharp sign. The third staff has a bass clef and a key signature of one sharp. It contains a series of notes with various accidentals and a sharp sign. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. It contains a series of notes with various accidentals and a sharp sign. The fifth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. It contains a series of notes with various accidentals and a sharp sign.

System 5: The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It begins with a measure containing a whole note and a sharp sign. The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp. It contains a series of notes with various accidentals and a sharp sign. The third staff has a bass clef and a key signature of one sharp. It contains a series of notes with various accidentals and a sharp sign. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. It contains a series of notes with various accidentals and a sharp sign. The fifth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. It contains a series of notes with various accidentals and a sharp sign.

Handwritten musical score for guitar, featuring a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The score is written on a grand staff with a treble clef and a bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with a complex system of fret numbers and string indicators (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6) written below the staff lines. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the overall structure suggests a single melodic line for guitar. The page number '21' is visible in the top right corner.

ANEXO V

Transcrição em notação mensural

Toccata Nona

Libro quarto d'Intavolatura di Chitarrone (1640)

G.G. Kapsberger (c.1580-1651)

B.C.

Chit.

3

5

7

9

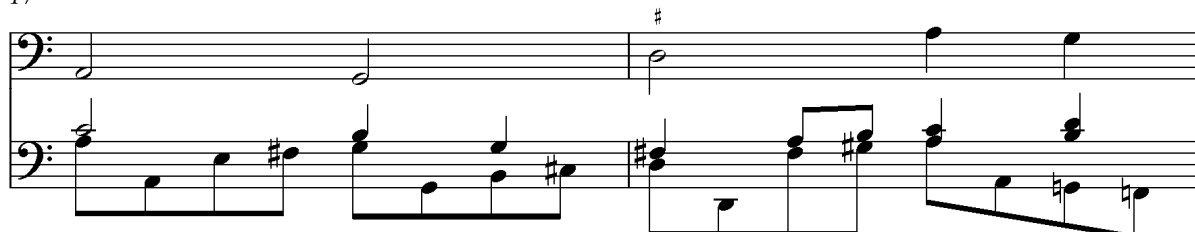
11

13

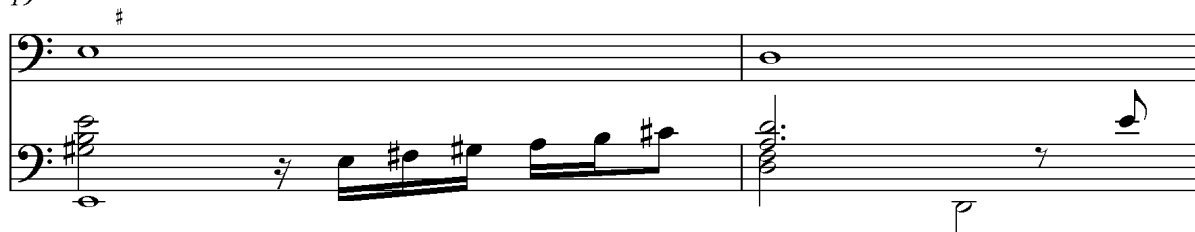
15



17



19



21



23



25



27

